PIERRE FRANCASTEL
FIGURA ŞI LOCUL
PIERRE FRANCASTEL
LA FIGURE ET LE LIEU
L'ordre visuel du Quattrocento
(îl) Éditions Gallimard, 1967
FIGURA
ŞI
LOCUL
ORDINEA VIZUALĂ A QU ATTROCENTO-U LUI
În româneşte de
RADU NICOLAU
Prefaţă de
EUGEN IACOB
Bucureşti, 1971
Editura UNIVERS

FRANCASTEL ŞI REALITATEA COMBINATORIE

SITUAREA LUI Francastel, pur şi simplu, printre cei care reprezintă în ştiinţele umane orientarea structuralistă nu poate spune nimic substanţial despre arhitectura specifică a demersului său teoretic, despre felul în care se desfăşoară el şi scopurile pe care le urmăreşte. După cum orice teoretizare generalizatoare a structuralismului nu ne relevă decât o schematică seacă şi străină de cercetările concrete propriu-zise care au construit destinul acestui cuvânt în anii din urmă. „Existenţialiştii" cei mai proeminenţi protestau, fiecare la rândul său şi cu argumente diferite, împotriva închiderii lor în graniţele abstracţiei nu mite „existenţialism". Nici „structuraliştii" nu recunosc decât cu numeroase precauţii şi amendamente teoretice participarea lor la abstracţia structuralismului în genere.

Într-adevăr, despre un structuralism în general nu a vorbit decât exegeza exterioară, fie expozitiv, fie polemic; niciunul dintre reprezentanţii de prim plan ai cercetării structuraliste în ştiinţele umane nu a imaginat posibilitatea

sau utilitatea unei teorii generale a structuralismului. Cercetarea structurală este descriptibilă doar în câmpurile concrete în care îşi delimitează spaţiul de căutări. Desigur că există ceva comun, există, mai bine spus, elemente care pot fi făcute comune prin abstragere din concretul cercetării; există un fond ideatic germinativ în care se întâlnesc Marx şi Freud, Husserl şi Rousseau, de

Saussure şi Heidegger. Fond germinativ din care se hrănesc dinainte de a se desfăşura în forme specifice, toate demersurile atât de variate ale structuralismului. Dar găsirea similitudinilor, făcută post hoc şi prin îndepărtare de câmpul concret al textelor, nu ne poate duce la concluzia preexistenţei unei teorii generale care s-ar fi răspândit apoi în diferite domenii particulare sub forma aplicaţiilor concrete ale unei generalităţi. O astfel de concluzie, fie şi tacită, neexpl ici tată, ar fi un fals şi o inversare. Căci modul de gândire structural (în măsura în care putem vorbi despre o astfel de entitate) nu face parte dintre acele teorii elaborate şi apoi aplicate; el se caută continuu pe sine, îşi caută termenii şi articulaţiile în disecarea şi analiza concretului.

Cercetarea structuralistă este prin natura sa, demers continuu, analiză a stabilităţii şi a diferenţelor, refacere şi valorizare epistemologică a rupturilor reale din cunoaştere; rupturi acoperite grăbit cu vălurile fragile ale cuvintelor inventate de un istorism prea optimist. În acest sens cercetarea structurală este o critică a unui anumit mod de a gândi şi de a alcătui discursuri teoretizante, mod care s-a „troienit” din toate depunerile şi oscilaţiile întâmplătoare ale tradiţiei.

Filtrul critic, chestionarea repetată asupra fundamentelor, temperează sau distruge entuziasmul debordant al constructorilor de „legături” şi „relaţii” (logice, istorice, sau de orice altă natură) în câmpul atât de accidentat al disparităţii şi al diferenţei. Poate din scrierile lui Derrida rezultă cu cea mai mare pregnanţă demersul critic polimorf, extragerea problematicii şi chestionărilor din ariile teoretico-fiterare cele mai diverse, drumul

contradictoriu al scrierii, desfăşurarea textului ca spaţiu straniu în care se produc nebănuite transformări şi „figuri” ale jocului existenţelor. Problema atât de indecisă a scrierii şi a textului care se naşte, „scurtarea” privirii ochiului până doar la adâncul atât de apropiat al scriiturii, readuce căutarea transcendenţei înapoi la însăşi originea sa: lumea în construcţie a textului, incidenţa sensurilor în literă şi incidenţa literei ca semn în lume; scriitura ca spaţiu imanent în care se joacă destinul tuturor transcendenţelor, ca origine şi matcă a tuturor deschiderilor. Textul este mai mult şi mai puţin decât apare, acelaşi şi altul, negându-se pe sine la fiecare articulare a sa, prin aluzia, mereu prezentă, la Celălalt, la textele posibile, absente şi totuşi prezente în incongruenţa termenilor.

Critică polimorfă care este de fapt o critică a intenţionalităţii subiectului. Dacă Husserl a readus atenţia de la examinarea necritică a „obiectelor”, presupuse subzistente în sine, către – raza de lumină a conştiinţei intenţionale fondatoare, cei care i-au urmat (nu neapărat, sau chiar de loc, cei situaţi pe stricta linie fenomenologică; discipolii opresc problematica vie a unei gândiri chestionate la un stadiu particular al căutărilor ei – orice dezvoltare plecată de la un stadiu ce are privilegiul fixităţii nu-l va putea depăşi, ci doar îl va nuanţa în nemişcarea lui) au mers invers pe raza intenţională, fixând instanţele mai apropiate; de la căutarea, traversând transparenţa cuvintelor, a unei entităţi transcendente, la analiza semnului, a limbajului, şi apoi revenirea la spaţiul imens şi obscur al scriiturii.

Aşa încât, a vorbi despre un structuralism născut parcă pentru simpla plăcere de a îmbogăţi rafturile cu clasificări, ar însemna să cedăm în faţa unor deprinderi didactice. O refacere integrală a fixărilor şi trecerilor cunoaşterii nu este niciodată posibilă – transcrierea totală a semnelor şi a istoriei universului e o demenţă a textului –, aventura reconstruirii timpului va găsi întotdeauna acele goluri şi labirinturi fără măsură în care se va pierde cu totul; dacă nu va urma impulsul autoritar şi inutil de a da

la iveală o nouă invenţie istoristă pretenţioasă, inconştientă de fundamentarea sa pe joc, pe absenţă, pe golul timpului.

Depăşirea etichetărilor care vin întotdeauna pe urma sporului propriu-zis al cunoaşterii (etichetări care nu contribuie la înaintarea ei ci, dimpotrivă, ridică bariere de cuvinte), încadrează cercetarea structurală în câmpul frământat şi contradictoriu al pătrunderii omului în lume, al construirii lumii de către om. Structuralismul s-a dezvoltat prin negaţie şi critică din spaţiile epistemologice deschise de investigaţiile ultimelor decenii. În muzica modernă, rupturile zgomotului întrerup şi chiar interzic melodicitatea – ruptura sonoră este o „critică" a convenţiei melodice. Textele structurale frâng cantabilitatea teoretică a unei tradiţii necritice.

Nu există deci un structuralism unitar şi programatic, un structuralism găsit şi apoi aplicat, ci o gândire problematică care-şi caută termenii în investigarea realului; nu o schemă teoretică aplicată (sau aplicabilă oriunde), ci un ansamblu polimorf de câmpuri teoretice, cu nivele şi intricaţii, ansamblu în care discontinuitatea şi diferenţa au un rol primordial, conturând decupaje nete ale discursului. Fiecare cercetare structurală îşi are specificul său, sursele şi spaţiul său particular de desfăşurare, ajungând la enunţuri care adesea se completează, dar nu rareori diverg în întregime; e suficient să amintesc doar polemica violentă a lui Derrida cu Claude Lévi-Strauss în problema originii şi structurii funcţionale a scrierii (v. *Cahiers pour l'analyse,* nr. 4, *Lévi-Strauss dans Je* 78-e *siècle,* Éd. du Seuil). Nu iperrtru a face o enumerare a diferenţelor şi a distanţelor teoretice care-i separă pe structuralişti am amintit acestea, ci pentru a da o imagine aproximativă a complexităţii situaţiei din câmpul cercetărilor structuraliste. Încât protestul împotriva încadrării totalizante în sfera unui termen nedarificat îşi are justificări obiective.

De aceea şi demersul teoretic al lui Francastel se defineşte cel mai bine în interiorul căutărilor concrete din

domeniul său propriu de operativitate. Poziţia pe care o alege Francastel pentru elaborarea discursului despre artă se exprimă în traversarea în toate sensurile determinabile a spaţiului plastic concret al operelor. Critica sa se îndreaptă împotriva generalizărilor care, depăşind cadrele reale ale operelor, creează din cuvinte o realitate simulată a Artei, undeva dincolo şi deasupra realizărilor concrete; este o respingere a esteticii tradiţionale care îşi pune întrebări pe teme moştenite: esenţa frumosului, a sublimului ş.a.m.d.

Interogând abstracţii vom căpăta tot abstracţii, aceleaşi ca la început, răsucite în substanţa maleabilă a cuvintelor. Cu toate precauţiile, comoditatea face ca şi în istoria artelor şi în critica de artă, să domnească un hegelianism naiv, dacă-l putem numi astfel; fără să fie teoretizat, acesta se exprimă implicit în mersul gândului de la căutarea istoriei principiului către examinarea felului în care acesta se „realizează" în concreteţea operelor. Hegelianismul se ascunde aici în refugiul minim dar extrem de sigur al unui singur cuvânt, aparent de legătură; simpla afirmare sau subînţelegere a lui „se realizează", cheamă imediat în minte modelul realului ca încarnare a ideii.

Pentru Francastel nu există o istorie deasupra sau în afara operelor, o istorie bazată pe deplasarea unor liniamente teoretice abstracte, pe „realizarea" unei necesităţi formulabrte altfel decât în termenii concreţi ai operei. Istoria este înscrisă în materialitatea semnului şi este ea însăşi o posibilitate combinatorie deschisă. Nici măcar pictorii înşişi, nici mărturia lor scrisă nu poate sta la fundamentul unei adevărate istorii a picturii; pentru că, scriind, pictorii se înscriu în alt limbaj, în alt sistem de semne (e dat ca exemplu *Jurnalul* lui Delacroix), şi se vor supune ansamblului de reguli şi de teme ale acestui sistem, chiar dacă în opera lor plastică au depăşit în alt limbaj decât cel al cuvintelor o problematică similară. „Adevărata – şi singura – istorie critică a culorii o aflăm în dezvoltarea picturii în cadrul unei societăţi date" *(Figura*

şi locul, p. 141). Dincolo de mărturiile literare, cercetătorul trebuie să-şi caute locul în interiorul universului concret al operei, trebuie să-şi caute poziţia privilegiată din care poate trasa în discursul critic urmele şi semnele implicaţiilor mundane ale artei.

Dincolo de interesul particular pentru o epocă sau alta din istoria picturii, dincolo de comentariul analitic subtil, efortul fundamental al scrierilor lui Francastel se îndreaptă spre dezvăluirea, spre demonstrarea existenţei şi legitimităţii unui mod specific de exprimare, gândirea plastică, gândirea figurativă. Lucrarea *Peinture et société,* elaborată şi publicată înaintea celei de faţă, urmărind modalitatea concretă de naştere şi de descompunere a unui spaţiu plastic, desfăşoară şi adună probe în subsidiar pentru demonstrarea ireductibilităţii gândirii figurative. Pornind de la această idee, aflată la început sub forma mai mult intuitivă a prezenţei de necontestat a unei realităţi, investigaţia se îndreaptă în mod firesc spre dezvăluirea structurii intime a modului de gândire figurativ, a termenilor săi şi a modului său de articulare. Această operaţie, în mod necesar deschisă, neîncheiată, este efectuată în lucrarea de faţă. Francastel are stilul unui autentic cercetător, obligându-şi cititorii să parcurgă aceeaşi aventură a descoperirii unor profunzimi şi denivelări în spaţiul plan al tabloului, aventura detaşării conceptelor din analiza concretă. Cititorul participă la o pasionantă experienţă de analiză plastică.

Este semnificativ faptul că, încercând să detaşeze elementele universale ale gândirii plastice, Francastel îşi limitează câmpul cercetării! a o epocă restrânsă din istoria picturii, urmărind pas cu pas intricaţiile sale tematice şi tehnice. Şi aceasta, la o primă vedere şi după propria sa mărturisire, pentru a nu exista „libertatea", mai bine spus arbitrarul alegerii exemplelor, arbitrar care ar reduce întreaga cercetare la ilustrarea cu exemplele cele mai potrivite, a unor teze construite abstract. În al doilea rând limitarea este necesară pentru că liniile de structură ale gândirii plastice se găsesc şi sunt detaşabile doar în

interiorul istoriei 10 r concrete. Istoria reală a picturii implică şi păstrează în cadrele ei logica reală a gândirii plastice. Transgresiunea realităţii operei se face în abstract, ea trasează linii de continuitate acolo unde domneşte discontinuitatea şi diferenţa.

„Scoţând în evidenţă noţiunile de figură şi de loc, nu explicăm numai anumite mecanisme de înţelegere a picturii: aducem o îndreptăţire tezei, atât de adeseori dezvoltată aici şi în alte eseuri, potrivit căreia ar exista o gândire plastică. Procedând astfel, desprindem într-adevăr, interpretarea operei de artă de comentariul ei anecdotic sau realist, şi unul şi celălalt în egală măsură fragmentare" *(Figura şi locul* p. 358). Ca şi alte discursuri structuraliste textele lui Francastel înlătură uşurătatea şi lipsa de griji epistemologice cu care se fabrică cuvinte şi dezvoltări în istoria artei. Şi în acest domeniu, ca şi în altele, tradiţia a perpetuat (mai mult, a creat iluzia fundamentării solide; dar simplul fapt că lucrurile s-au mai spus în acelaşi fel nu justifică consolidarea erorii) o modalitate comodă de a transcrie cronologic şi literar, succesiuni de opere şi autori, succesiuni de atribute transferabile de la descrierea unei opere la descrierea alteia. O istorie a artei care nu-şi pune problema fundamentului său şi a statutului său teoretic. Format din aglutinarea unor comentarii tematice literare, a anecdoticii şi a unor referiri istorice selectate arbitrar, acest tip de discurs despre artă a fost locul în care s-au păstrat numeroase prejudecăţi plastice, pe care, dacă artiştii le depăşiseră de mult tocmai prin angajarea nemijlocită în viaţa istorică a gândirii figurative, criticii le promovau şi le luau drept criterii de apreciere.

O astfel de prejudecată este aceea a „spaţiului real", pozitiv, comun. „Istoria artei şi a civilizaţiei a fost făcută până acum în funcţie de ideea că Renaşterea a marcat o apropiere decisivă pe drumul reprezentării adevărate a lumii exterioare. Majoritatea criticilor au considerat implicit că diferitele civilizaţii marcau o apropiere mai mult sau mai puţin fericită faţă de un spaţiu ideal, faţă de un spaţiu în sine, pe măsura, pentru a ne exprima astfel, a

omului în sine" *(Peinture et société,* NRF, 1965, pp. 28 – 29). Tocmai nerecunoaşterea existenţei unei gândiri plastice ireductibile, amestecarea în critica de artă a unor instanţe străine (literare, matematice, fizice, ş.a.m.d.) a făcut ca modului de reprezentare spaţială descoperit în Renaştere să i se atribuie o valoare ştiinţifică pozitivă în raport cu toate celelalte moduri spaţiale posibile. Cubul scenografic (v. *Peinture et société)* în care domnesc legile perspectivei era privit ca reperul pozitiv absolut în faţa căruia (în virtutea „valorii sale de adevăr" transferată nejustificat din fizica clasică în plastică) orice altă modalitate de reprezentare trebuie să-şi justifice forma; înaintea lui se proclamă primitivismul şi necunoaşterea structurii „reale" a lumii; după el se proclamă decadenţa. reprezentării. Fixaţia la reprezentarea spaţială a unei epoci creează false probleme, generează false aprecieri.

Pentru Francastel, adevărata descoperire a Renaşterii, pusă într-un limbaj adecvat situat dincolo de mania atributelor şi a entuziasmului extatic, este jalonarea în profunzime a unui spaţiu convenţional. Pusă în aceşti termeni, descoperirea Renaşterii îşi pierde caracterul miraculos, îşi pierde privilegiul unic al adevărului şi al pozitivităţii, situându-se ca instanţă particulară pe un drum de căutări. Căci, „spaţiul – scrie Francastel – nu este o realitate în sine a cărei *simplă reprezentare* (subi, a.) e variabilă după epoci. Spaţiul este experienţa însăşi a omului" (*Peinture et société,* p. 29).

Istorismul şi determinismul în concepţia despre artă a lui Francastel iau forme radicale, ceea ce nu înseamnă simpliste, directe, ci dimpotrivă. Opera de artă apare ca spaţiu figurativ în ansamblul polimorf al realităţii sociale. Ca fixare figurativă a unor semne, obiecte şi relaţii, reprezentarea picturală este un loc în care îngheaţă în semn şi poziţie deplasările structurilor sociale, sensurile prezente şi aluzia istorică. Determinarea picturii de către realitatea socială se face prin intermediu! şi în interiorul ansamblului figurativ, prin modificarea adecvată a mijloacelor sale de expresie, a structurii şi orientării lor.

Realitatea socială intervine cu o nouă experienţă a spaţiului. Aici demersul teoretic al lui Francastel se apropie nemijlocit de exigenţele unei estetici marxiste. Experienţa spaţiului, prin care structura reală a societăţii îşi transmite semnele şi conţinutul în ansamblul figurativ al operei, este determinată de o practică a omului în cadrele unei societăţi date; modelul spaţial nu rezultă numai din confruntarea omului cu natura prin intermediul tehnicii, ci şi din imaginea asupra structurii sociale, din ierarhizarea claselor şi a valorilor sociale. Cercetările sociologice şi etnologice au dovedit preeminenţa socialului în formarea structurilor mentale, fie ele chiar relative la natură; să ne amintim doar celebra lucrare a lui Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* – structura spaţiului, la triburile primitive din Australia, era calchiată după modelul abstract al organizării sociale a grupului.

Ceea ce Francastel reproşează încercărilor de a studia arta din punct de vedere sociologic este faptul că au luat ca punct absolut de referinţă structura socială „reală”, presupusă a fi cunoscută, proclamând deci de la început privilegiul de reper pentru acest termen al confruntării; fapt care a dus la considerarea artei doar ca ornament, nu ca funcţie socială foarte importantă. Într-adevăr critica sa este valabilă chiar şi pentru acele cercetări marxiste care au rroziat pe echivalenţa suprastructură = epifenomen (fenomen de suprafaţă), echivalare neîntemeiată în cadrul reperelor teoretice ale marxismului. O explicare a artei nu se poate face prin reducere şi punere în paralel a datelor artei cu datele „fundamentale” furnizate de discursul economic, politologic, sociologic sau altele, despre societate; *o* explicare a ariei se poate face din interiorul ei şi cu un limbaj specific, studiind evoluţia şi intricaţiile sale cu celelalte domenii ale socialului, înţelegând arta ca funcţiune şi activitate umană fundamentală.

Împotriva discursului despre artă construit la întâmplare, prin aglutinarea referinţelor şi a comentariilor de ordine şi nivele epistemologice inegale, împotriva „libertăţii” de a spune orice despre orice, Francastel caută

elementele proprii ale unui limbaj al artei plastice; elemente care să reprezinte într-adevăr specificitatea gândirii figurative. În funcţie de detaşarea acestui limbaj artistic se construieşte prin tatonări, experimentări şi decupaje succesive, limbajul critic, referenţial, prin care specificitatea artei plastice poate fi exprimată.

Privite din afară, ca text, deci ca ansamblu structurat şi analizabil, scrierile lui Francastel au construcţia unei experimentări continue. Cărţile sale se termină abrupt, fără stabilirea unei schematici finale; în fapt, ele sunt şi rămân în mod obiectiv neîncheiate, lăsând spaţiul deschis pentru cercetări viitoare. („Unii cititori vor fi fără îndoială surprinşi de modul abrupt în care se încheie această carte...", *Figura şi locul,* p. 352). Fiecare lucrare creează o deschidere şi teme de plecare pentru un viitor efort de problematizare, de chestionare şi de decupare a conceptelor. Este un discurs care, căutând o nouă structurare a realităţii figurative, se caută pe sine prin propuneri terminologice, descrieri, întrebări, polemici. Un limbaj critic care îşi caută rigoarea într-un spaţiu al aluziei, al transferului, al concentrării şi dilatării sensurilor. Aici căutarea rigorii va avea în ultimă instanţă ca rezultat, diferenţa mişcătoare, jocul controlat între structura bine trasată a conceptului şi spaţiul deschis, haloul metaforei.

Ansamblul figurativ al picturii nu este o reprezentare, o copiere a realităţii. Critica de artă care mizează pe această idee îşi reduce mijloacele elaborărilor la un du-te-vino fără nicio perspectivă între spaţiul plat al tabloului şi elementele „realului", alese la întâmplare din ştiinţe, literatură, observaţie.

Destinul picturii se joacă de fapt în spaţiile pe care le creează diferenţele dintre trei termeni: perceputul, realul, imaginarul. Fără să facă o analiză epistemologică îndelungată a acestora, Francastel le dă funcţiunea cea mai apropiată în analiza picturii. Intrarea în joc a acestei triade sugerează imediat o nouă posibilitate de descriere a spaţiului pictural. Ansamblul operei apare ca o *realitate*

combinatorie, în care sunt unificate prin virtuţile „limbajului" plastic elemente şi nivele diferite ale relaţiei dintre om şi lume. Perceputul se situează în imediatitatea şi prospeţimea senzorială; de asemenea el este şi detaliu anecdotic, spontaneitate, transcriere a izbucnirii necondiţionate a prezenţei. În ceea ce priveşte realul, acesta nu poate fi un dat, o figură implacabilă care rămâne a fi copiată. În spaţiul realului se situează elaborarea colectivă, cu conţinutul şi formele sale, determinările din partea ideologiei sociale a grupului; determinări care acţionează prin convingeri şi imagini, prin perspectivă particulară şi ierarhizare a elementelor şi obiectelor. În imaginar se proiectează fabulaţia individuală, mitul personal sau al grupului, prefigurarea şi articularea dorită a elementelor. Structura ansamblului figurativ al picturii reuneşte în *realitatea combinatorie* a operei, toate aceste instanţe, folosind în modul său propriu diferenţele şi rupturile dintre ele.

Tocmai acest mod propriu de articulare şi aglutinare a nivelelor, de racordare a spaţiului perceput cu cel real şi cel imaginar, de desfăşurare şi trecere a timpurilor unul într-altul, de concentrare a unor sensuri şi aluzii istorice în forma şi poziţia unui obiect devenit simbol – toate acestea fac parte din modalitatea specifică a gândirii plastice. În *realitatea combinatorie* a operei sunt reunite toate posibilităţile spaţiului şi toate cele trei ekstaze temporale. Istoria, prezentul şi imaginea proiectată a viitorului îngheaţă aici într-o structură unică, ¡repetabilă.

Opera de artă ca realitate combinatorie reprezintă o determinare ce depăşeşte analogia dintre artă şi limbaj. Există desigur un limbaj identificabil al artei, dar apropierile dintre artă şi limbajul vorbit se opresc la punerea în paralel a câtorva efecte similare. „Dacă obiectele figurative şi spaţiile imaginare constituie două instrumente ale limbajului figurativ şi dacă ele pot fi asimilate, într-o oarecare măsură, cu articulaţiile limbajului, nu trebuie să uităm că, din acest punct de vedere, există o diferenţă esenţială între sistemele gândirii

verbale şi cele ale gândirii figurative. Obiectele şi spaţiile îşi păstrează propriile lor structuri autonome şi distincte. Ele sunt juxtapuse şi nu în întregime integrate într-un al treilea sistem de selecţie şi de repartiţie, câmpul figurativ al operei...” (*Figura şi Jocul,* p. 157). În locul celor două articulaţii verbale apare în gândirea figurativă o triplă instituire, obiectele figurative, spaţiile imaginare, câmpul figurativ al operei.

Posedând un limbaj specific, opera de artă ca realitate combinatorie nu se reduce la acesta: „Arta nu este limbaj, arta este spectacol, şi, asemenea oricărui spectacol, cere participarea activă a spectatorului” (*op. cit.,* p. 157; de aici tematizarea privirii ca activitate de descifrare a picturii, activitate de lectură structurală. Pentru descrierea şi descifrarea realităţii combinatorii a operei, Francastel inventează şi transformă concepte, critică interpretările tradiţionale, introduce rigoarea în limbajul critic. Din acest efort de cercetare şi de construcţie se conturează un domeniu de sine stătător, acela al gândirii figurative, ireductibil la orice alt sistem de semnificaţii. Conceptele, instrumentele teoretice cu care poate fi abordat sunt în parte elaborate în lucrarea de faţă. Procesul delimitării riguroase a elementelor şi a logicii gândirii figurative nu se poate încheia aici. Demersul teoretic deschis de Francastel creează probleme şi orizonturi de cercetare pentru o înaintare viitoare pe acest drum fecund al analizei realităţii combinatorii a artei.

EUGEN IACOB

FIGURA
şi
LOCUL
ORDINEA VIZUALĂ
A QUATTROCENTO-ULUI

În amintirea Părinţilor mei

PREFAŢĂ

Un sistem de semnificare

„Exist pentru cine m-a înţeles”.

(MICHELET, *Vrăjitoarea,* c. I, VIII)

ACEST VOLUM pleacă de la ipoteza fundamentală că, în ansamblul ei, configuraţia materială a unei picturi nu reflectă numai amintirea lucrurilor văzute de artist în funcţie de o ordine imuabilă a naturii, ci şi structuri imaginare. Organizarea unui câmp figurativ cu două dimensiuni depinde de o reţea de percepţii sensibile şi, în acelaşi timp, de cadrele problematice ale gândirii comune artistului şi contemporanilor săi. Semnele şi ansamblurile artistice constituie sisteme complete de semnificare întrucât ele nu reprezintă câtuşi de puţin un caz aplicat al unei semiologii generale, ci lasă să se întrevadă atât mecanismele, cât şi aria de cuprindere a unei funcţii autonome a spiritului.

Generaţiile care ne-au premers şi-au ascuţit mai cu seamă spiritul pe texte şi pe figuri de geometrie. Ele şi-au concretizat logicile în retorici şi algebre, fără a mai vorbi, se înţelege, de metafizici. Vremea experimentatorilor este însă abia la începuturi şi ea nu a creat încă un tip tot atât de complet de sisteme globale de semnificare. Nu au lipsit, bineînţeles, nici arhitecţi care să ordoneze cadrul, întotdeauna construit, al existenţei omeneşti, nici sculptori sau pictori care să-l populeze cu forme şi figuri, nici muzicieni care să-l înzestreze cu spaţii imaginare sonore. Cu toate acestea, artiştii au rămas multă vreme sub osânda unui fel de diminuare, ba chiar de înfierare, şi din pricină că, pe de-o parte, erau prea angajaţi în materie, şi din pricină că, pe de altă parte, capacitatea lor de a influenţa masele stârnea neîncrederea. Le-a fost, de aceea, cu atât mai greu să depăşească constrângerile sociale. Cartea circulă pe ascuns; răspândeşte adevăruri în memoria celor care au citit-o şi dispare. Opera de artă rămâne. O dată apărută, e greu să-i controlezi exacta ei arie de

cuprindere. Ea informează obiceiurile, asemenea şi gândurile. Dar ea nu există, în schimb, decât atunci când găseşte un comanditar.

Adevărata revoluţie a artei în secolele al XIX-lea şi al XX-lea s-a iscat din faptul că pictorii au încetat să mai fie mai ales mâna pusă în slujba autorităţilor întru difuzarea temelor şi valorilor recunoscute de societate. Nu fără ezitări şi poticneli, ei au ştiut să pătrundă într-un public mereu mai larg şi să-l intereseze. Nu au fost numai printre primii care au ridicat problemele realismului şi colectivului, dar, printr-un curios paradox, au fost de asemenea printre primii care au substituit descrierii convenţionale a unei naturispectacol, constituită din obiecte decupate a *priori,* analiza fenomenologică a reacţiilor intime ale spiritului, zguduit de priveliştea lumii exterioare, însă ordonator mereu orientat al câmpului mişcător al activităţilor sale sensibile. Arta socială, depăşind domeniul caricaturii, şi arta abstractă, depăşind analiza impresionistă a datelor pure ale simţurilor, atestă împreună existenţa unei faze noi în istoria artelor.

Or, nu ni se pare că istoricii şi criticii au simţit profunzimea acestei schimbări, fie pentru a cuprinde faptul estetic pur, fie pentru a revizui şi a lărgi, în lumina acestei noi forme a experienţei artistice, cunoştinţele noastre asupra artelor trecutului şi prezentului, precum şi interpretarea tradiţională pe care le-o dăm. Critica şi istoria artei rămân nişte anexe ale istoriei şi filologiei, ale istoriei literaturilor şi ideilor clasice. În timp ce artiştii se desprind din ce în ce mai mult de conţinut – în sensul vechi al termenului – şi îşi concentrează întreaga atenţie asupra mijloacelor artei şi asupra posibilităţilor lor specifice de expresie şi de semnificare, continuăm să-i socotim mai departe drept simpli decoratori, drept oameni chemaţi să ne amuze ori, dimpotrivă, să împărtăşească adevăruri primite de-a gata.

Orice tentativă de a înnoi istoria şi critica artei ne impune în primul rând să devenim conştienţi de această situaţie. O istorie modernă a artelor şi, cu atât mai mult,

firește, o sociologie a artelor sunt cu neputinţă dacă ne întemeiem pe judecăţi de valoare, ba chiar pe interpretări aşa-zis precise ale operelor, concepute dintr-o perspectivă istorică depăşită.

Predecesorii noştri au citit în aceste opere perene ceea ce convenea formării, cunoştinţelor şi planurilor lor. Ne revine dar menirea de a relua din propriile noastre perspective nu teoriile, ci operele, ide a le reinterpreta, de a le reciti, am putea spune. Or, nu o putem face în mod valabil decât dacă urmăm noi înşine calea trasată de artişti, atât de cei ai trecutului pe care îi întrebăm, cât şi de cei ai prezentului care ne edifică asupra condiţiilor generale ale producerii şi conceperii operei de artă.

Acest volum este scris pentru a afirma necesitatea ca operele de artă – şi picturile în special – să fie tratate drept nişte obiecte de civilizaţie ce nu pot fi cunoscute şi judecate decât după o descifrare prealabilă, adică după ce au fost confruntate atât cu izvoarele lor perceptive de origine – adeseori foarte greu de reconstituit – cât şi cu propriile noastre moduri de cuprindere a universului exterior şi, în acelaşi timp, a picturii înseşi. Un tablou, ca şi un text, nu poate fi cunoscut şi judecat decât dacă dispunem de un minimum de cunoştinţe istorice şi tehnice. Asemeni unui text, un tablou trebuie citit, descifrat. Iar pentru îndrumarea acestui studiu există legi şi metode încă foarte puţin cunoscute. Îndelungatul primat al culturii noastre se datorează faptului că, generaţie de generaţie, predecesorii noştri au studiat în amănunt texte, izvoare aproape unice ale istoriei şi ale istoriei spiritului. Se pare că a sosit clipa când menirea noastră este să ne extindem informaţia şi în acest domeniu. Fără a pierde, evident, din vedere faptul că, pentru fiecare formă de activitate a spiritului nostru, operele şi metodele de abordare posedă în chip necesar un caracter specific. Analiza vizuală nu poate fi concepută ca un caz de aplicare a unei metode generale, ea nu poate fi călcată nici pe lingvistică, nici pe matematică, nici pe vreo altă ştiinţă născută dintr-un mod de activitate la fel de fundamental şi de permanent al

spiritului. Ea trebuie să-şi găsească astfel locul alături de celelalte mari discipline în devenire ale timpului nostru. Ea constituie un sistem de interpretare demn în egală măsură de atenţia noastră ca matematicile şi fiziciie, psihanalizele şi lingvisticile, atât de fericit prospere de câteva generaţii încoace. În sfârşit, criticii îi revine menirea de a se alătura în acest domeniu artiştilor care au fost printre marii iniţiatori ai unui spirit nou.

Încheind, cu cincisprezece ani în urmă, prefaţa unei lucrări – *Peinture et société* – închinate problemei spaţiului, credeam că voi fi în măsură să scriu îndeajuns de repede un al doilea eseu, întregire a celui dintâi, ba îl anunţam chiar ca fiind consacrat cercetării „Miturilor politice şi sociale ale Quattrocento-ului". Îmi păruse atunci că, după ce voi fi arătat cum, în răstimpul dintre secolele al XV-lea şi al XIX-lea, societăţile occidentale elaboraseră şi apoi păstraseră în liniile sale generale un sistem figurativ şi intelectual concretizat mai cu seamă într-o tratare oarecum privilegiată a spaţiului, s-ar fi cuvenit să studiez raţiunile care au dictat, cu toate acestea, anumite adaptări aceloraşi societăţi şi în acelaşi răstimp. Renunţând să iau în consideraţie toate mijloacele folosite laolaltă de către artişti, cu excepţia spaţiului şi anume – timpul, culoarea, desenul, crezusem de aceea că s-ar fi cuvenit să pun în lumină rolul jucat de anumite motivări imaginare, acceptate atât de artişti cât şi de societate, şi care au regizat rând pe rând selecţia mijloacelor de organizare a operelor.

De îndată ce am început să fac însă inventarul temelor, să le clasific pentru a stabili relaţia dintre conţinuturi şi forme, mi-am dat foarte repede seama că încercarea mea era greşit concepută. Şi aceasta mai ales din pricină că formele nu îmbrăcau niciodată cu exactitate un conţinut: fie că semnul nu dezvăluia decât o parte a denotatului, fie că, dimpotrivă, îi adăuga simultan alte sensuri, fie că, în fine, comporta înţelesuri multiple. În niciun caz nu se vădea un acord total, exact şi stabil între semne şi semnificaţii.

Abandonând deci proiectul, m-am întrebat cum pot învinge această dificultate şi mi s-a părut că, mai înainte de a face o paralelă între valori imaginare şi tehnici figurative prea strâns unite pentru a putea fi disociate, era necesar să demontez mecanismele intelectuale în virtutea cărora o pictură nu reprezintă lumea sensibilă, ci semnifică. Regulile mobile care determină întocmirea unui câmp figurativ nu pot fi confundate cu mecanismele pur optice ale iluziei; pe de altă parte, o imagine nu este niciodată strictul substitut al unui concept sau al unei noţiuni formate la capătul unei activităţi intelectuale alta decât gândirea figurativă. Pe scurt, stabilirea unei relaţii între mijloacele tehnice şi reprezentările imaginare exclude de obicei în mod greşit, în cadrul unei societăţi date, considerarea obiectivă a unei activităţi specifice avându-şi, ca dat intrinsec, propria ei realitate materială – o dată ce este vorba de opere – şi propria ei funcţie semnificatoare, imposibil de asimilat cu oricare alta. De unde am tras concluzia că o nouă cercetare asupra raporturilor artei, picturii şi societăţii impunea o analiză metodică a acelei realităţi concrete şi în acelaşi timp imaginare pe care o constituie *mediul vizual* în care trăieşte orice societate, mediu reflectat în mod privilegiat de pictură[1].

Nicio fiinţă vie nu poate să cuprindă senzorial sau intelectual totalitatea universului. Nici animalele, dar nici omul însuşi. Or, se pare că, intelectualizate la extrem, civilizaţiile noastre au pierdut din vedere dintre principalele activităţi şi sisteme orientându-le şi justificându-le comportamentele, tocmai pe cele care sunt nemijlocit dependente de simţul văzului. Avem tendinţa de a confrunta o experienţă globală şi conceptualizată a lumii exterioare cu produsele insuficient diversificate ale comportamentelor noastre operatorii. De unde rezultă că, pentru majoritatea contemporanilor noştri, mai cu seamă pentru cei cultivaţi, arta figurativă nu este decât un

1 O abordare teoretică şi critică a tezelor care au inspirat lucrarea de faţă poate fi găsită în recenta mea carte *La réalité figurative* (Paris, Conthier, 1965).

instrument ce îngăduie concretizarea – şi comunicarea – unei experienţe acumulate integral înainte de a se fi purces la crearea operelor. Înzestrate cu o anumită reprezentare noţională a ¡lumii, societăţile ar folosi, pentru a o consemna în întreguri semnificative cum sunt pictura, sculptura şi arhitectura, tehnici de fixare care nu ar transmite decât valori excluzând orice activitate autonomă şi cu adevărat creatoare. Artele s-ar vedea astfel reduse la rolul de agenţi de comunicaţie; ele ar furniza doar unul din sistemele de difuzare a unei *informaţii,* sisteme putând fi oricând înlocuite unele cu altele.

Dimpotrivă, artele figurative dau atât indivizilor, cât şi societăţilor putinţa de a descoperi anumite relaţii între domeniile perceputului, realului şi imaginarului pe care niciun alt mod de activitate a simţurilor ori a spiritului nu ne-ar îngădui să le pătrundem şi nici să le exprimăm. Arta este una din activităţile permanente, necesare şi specifice ale omului trăind în societate. Ea nu ne permite numai să notăm şi să comunicăm reprezentări dobândite, ci să descoperim altele noi. Arta nu este comunicare, ci instituire. Ea nu este limbaj, ci sistem de semnificare.

Se vor ivi, pe parcursul lucrării, un anumit număr de probleme teoretice. Dar spiritul volumului de faţă nu este unul dogmatic. Am avut alteori – şi voi mai avea încă – prilejul de a mă exprima în plan teoretic, în cărţi de metodă. Am dorit de astă dată să rămân ia nivelul studiului istoric, cât mai aproape de fapte. Refuz cu orice preţ să cred că singura sociologie posibilă a artei se situează la nivelul cercetărilor statistice în funcţie de noţiuni atât de convenţionale cum ar fi cele de cerinţe şi consum. Cred mai cu seamă că, înaintea oricărei dezbateri teoretice, este necesar să stabilim un fapt care condiţionează orice reflecţie ulterioară: este tot atât de dificil să descifrez un tablou pe cât este să citeşti o carte.

Nimănui nu i-ar trece prin minte să scrie ori să clădească teorii pe marginea unei limbi pe care nu o cunoaşte, în schimb, multora le pare întru totul natural să comenteze nişte „imagini”. Rezultatul este firesc; nu

surprindem în imagine decât ceea ce ştim sau credem că ştim; o dezarticulăm fără a ţine câtuşi de puţin seamă de natura ori de semnificaţia ei. Şi, firește, conchidem că ea nu ne aduce nimic în plus peste ceea ce ne-ar fi putut învăţa ştiinţele sau limbajul. Or, imaginea nu este nici conceptul şi, cu atât mai puţin, oglinda fidelă a realităţii percepute. Asemeni matematicilor, gândirea figurativă delimitează un domeniu precis al activităţilor noastre intelectuale; ea îşi are propriile ei legi, propria ei evidenţă; ea impune însă şi o îndelungată studiere dacă vrem să descoperim toate relaţiile ei lăuntrice şi cele cu lumea din afară.

Cum problemele pe care le ridică studierea diferitelor sisteme figurative nu sunt mai puţin vaste şi diverse decât cele ale ştiinţei, sau cele ce apar în studierea limbajurilor, o privire de ansamblu aruncată asupra dezvoltării artelor figurative de-a lungul istoriei ar fi fost iluzorie sau, cel puţin, prematură. Singura soluţie care ne permitea să evidenţiem condiţiile de lectură a imaginii consta în a alege o perioadă în cursul căreia să fi apărut anume schimbări, o mutaţie adică. Într-adevăr: avem astfel posibilitatea de a surprinde faptul figurativ în stabilitatea sa şi, simultan, în devenirea lui creatoare.

Mi-am dat însă de îndată seama că Italia Quattrocentoului, care îmi oferise pe vremuri punctul de plecare al reflecţiilor mele asupra spaţiului, era în egală măsură şi un teren privilegiat pentru acest studiu al funcţiilor şi al structurii expresiei figurative într-un mediu dat. În această epocă are loc, pe de-o parte, o evoluţie în funcţie de care un sistem bine stabilit – cel al Evului Mediu în ansamblul său – care satisfăcuse societatea occidentală vreme de şapte sute de ani, încetează să mai corespundă reprezentărilor, modurilor de legătură şi cauzalităţi lor timpului. Pe de altă parte, asistăm tot atunci la începuta elaborare a unui alt sistem de convenţii care, o dată codificat către începutul secolului al XVI-lea, va sluji la rândul său până în zilele noastre drept cadru fix pentru gândirea figurativă a întregului Occident. Am ales dar să

studiez condiţiile intelectuale şi tehnice, cu alte cuvinte, sociale, ale acestei mutaţii, refuzând să le mai consider, potrivit obiceiului, ca fiind explicabile în funcţie de o evoluţie internă a artei ori, dimpotrivă, ca reflectând presiunea unei mentalităţi colective.

Am socotit, în schimb, că este de astă dată inutil să continui – aşa cum am făcut în celălalt volum – demonstraţia teoretică cercetând împrejurările în care termenii unei noi mutaţii, cvasiuniversale, cea care a distrus cadrele Renaşterii, au început să prindă trup înainte de a se fi fixat într-o oarecare măsură în lumea de azi. În măsura în care am izbutit cu adevărat să arăt, prin evoluţia faptelor într-o perioadă cheie a istoriei, raportul existent între tehnicile figurative şi semnificaţii, demonstraţia este valabilă nu pentru a înfăţişa o singură mutaţie, ci pentru a justifica o metodă de abordare a unui tip bine definit de probleme.

Cum nu am socotit că ar fi de dorit să dau acestei cărţi o formă dogmatică şi cum nu am încercat, prin urmare, să-uni prezint observaţiile într-o ordine sistematică, ideea de a-l asocia pe cititor la cercetare mi s-a părut cu mult mai revelatoare. Punctele teoretice de vedere apar de la sine pe măsură ce sunt citite operele pe care le propun. După părerea mea, câteva puncte de vedere şi anume: parcursurile imaginare şi semnele pierdute, întinderea mintală considerată separat de ordinea configuraţiilor, rolul reţelelor de semne, teoria mediilor vizuale, caracterul distinct al evenimentului şi al ordinii ierarhice a timpurilor, trecerea înfăptuită în Quattrocento de la calea anagogică la variatele mecanisme ale iluziei, asimilarea artei cu un comportament semnificator al spiritului şi, mai cu seamă, necesitatea analizei vizuale ca mod de cunoaştere a operelor de artă pot fi socotite ca având o valoare normativă, ca fiind de natură să orienteze cercetarea pe alte terenuri concrete de aplicare. Esenţial este să se stabilească faptul că singura modalitate de a întemeia o sociologie – şi o istorie – a artei constă în a înţelege că orice operă figurativă este un obiect

de civilizaţie a cărui natură nu poate fi pătrunsă şi al cărui rol nu poate fi dezvăluit decât printr-o confruntare directă a procedeelor şi ţelurilor sale, care nu se identifică niciodată cu tot atâtea valori unanim şi imediat acceptate de contemporani.

Mecanismele gândirii care fac posibilă înţelegerea imaginii figurative nu sunt şi cele care comandă funcţia lingvistică. Este o simplă ipoteză, ba chiar una gratuită, să credem că limba constituie modul tip de dezvoltare a spiritului, după cum tot ipotetic este să credem că rolul imaginii ar fi să redea ca atare, prin proiectarea unei viziuni încremenite pe un câmp figurativ cu două dimensiuni, prezenţa oricărui fragment din natură. În marea lor majoritate, erudiţii noştri rămân închişi într-o concepţie generală a spiritului, potrivit căreia pictura este o fereastră deschisă asupra lumii. Dar cea mai mare parte a societăţii – şi succesul artei moderne o dovedeşte – este mult mai sensibilă decât intelectualii la valorile plastice sau figurative. Principala dificultate provine din faptul că oamenii cu adevărat capabili să se exprime cu ajutorul mâinii concretizând lecţia privirii o fac exclusiv, şi în mod desăvârşit, cu ajutorul picturii şi nu al limbajului. Poate fi oare aruncată o punte între vizuali şi verbali? (nu spun, cu bună ştiinţă, nici intelectuali, nici raţionali) – iată ce am încercat să examinez în această carte.

Cititorul se va mira poate constatând că între actuala lucrare şi cele precedente există pronunţate divergenţe de vederi în ce priveşte aprecierea valorii anumitor artişti. În *Peinture et Société* mă interesase spaţiul şi constatasem, bunăoară, că Masolino folosise în mai mare măsură decât Masaccio, între anii 1425 şi 1428, cercetările legate de perspectiva liniară. Trăsesem de aici concluzia că, dacă am cântări bine lucrurile, Masolino contribuise mai mult la avântul Quattrocento-ului. În fond, deşi observasem că nu poţi considera perspectiva liniară drept raţiune suficientă a înnoirii artei în Renaştere, rămăsesem legat de noţiunea caracterului proiectiv al spaţiului şi, tocmai de aceea, al picturii. Socoteam încă de pe atunci că artiştii folosesc

diverse procedee, printre care perspectiva liniară nu joacă decât un rol limitat, pentru a fixa pe o suprafaţă cu două dimensiuni – perete ori panou – o viziune combinatorie dar omogenă a universului perceput de simţurile lor. Adâncind această problemă, mi-am dat seama că „mutaţia" apărută în arta occidentală la începutul Quattrocento-ului nu putea fi explicată în temeiul tezei care presupune unitatea imaginii şi, mai cu seamă, supunerea gândirii figurative faţă de anumite legi stabile ale viziunii. În Evul Mediu, fixând atribute, arta concretiza o Cunoaştere supranaturală a universului; odată cu Renaşterea, ea începe să descrie o Natură stabilă şi ale cărei ultime principii coincid, prin ipoteză, cu cunoştinţele şi comportamentul omului occidental de atunci; în acel moment, arta este în primul rând o tehnică a iluziei. Plictisită de succesele ei, ea se străduieşte din nou de o jumătate de secol încoace să concretizeze, dincolo de aparenţele înşelătoare, esenţe surprinse în funcţie de o cuprindere a valorilor ce nu mai este raţională, ci intuitivă. Vom vedea de ce, în această nouă perspectivă, invenţia hotărâtoare îi aparţine lui Masaccio, dar nu în virtutea motivelor invocate de obicei. Masolino este, fără nicio îndoială, un artist care a adâncit şi dezvoltat în mai mare măsură decât Masaccio principiile incluse în perspectiva liniară, pe o cale care avea să se dovedească ulterior ca fiind cea obişnuită. Dar Masaccio a adus cu totul altceva: el a arătat că raportul dintre opera figurativă cu două dimensiuni şi imaginar nu impunea nici unicitatea metodelor propriu-zis figurative, nicio distincţie absolută între spaţiul proiectiv şi cel trăit. Nu-i lipsesc, de aceea, nici exemple de opere în care domneşte, în alte stiluri, pluralitatea locurilor. Dar altceva ne interesează acum. În capela Brancacci, *Adam şi* Eva ori soldatul din *Sfântul Petru plătind tributul* se află *în acelaşi timp* cuprinşi în ceea ce Focillon numea spaţiu Mimită şi în spaţiul-mediu; cu alte cuvinte, se află simultan în spaţiul compoziţiei şi în cel al spectatorului. Dar noutatea absolută nu se limitează la atât. Semnul mutaţiei rezidă în faptul că Masaccio nu

combină pur şi simplu o tehnică dublă, având o veche tradiţie, pentru a varia mijloacele operei sale, ci în aceea că el selectează dintre procedeele cvasieterne ale picturii pe cele care pot reliefa, în contextul epocii sale, valori indisolubil legate de speculaţiile raţionale ale anturajului său. El utilizează atât retorica medievală, care juxtapune într-un timp abstract momentele povestirii în cadrul închis al unei imagini, cât şi perspectiva liniară, care stabileşte legătura între el şi situaţia convenţională şi arbitrară a unui spectator, după cum recurge şi la forma-culoare ce îl anunţă pe Poussin şi arta modernă. Opera sa nu este totuşi eclectică, deoarece el foloseşte toate aceste procedee ca suporturi ale unui nou mecanism mintal de reprezentare, cel care va înnoi cultura de-a lungul mai multor secole. Începând cu Giotto şi Lorenzetti şi sfârşind cu Masaccio, Evul Mediu târziu exprimase rolul figurii umane ca instrument al gândirii figurative. Dar nimeni nu sublimase până atunci dublul aspect interior al rolului jucat de om, actor şi în acelaşi timp judecător al propriei sale aventuri. Marile figuri din capela Brancacci materializează omul modern, prezent prin trupul său în evenimentele istorice, dar în acelaşi timp ordonator al unor comportamente şi reprezentări intelectuale concepute pe măsura sa şi generând o nouă aventură, o nouă problematică, noi comportamente, noi relaţii între reprezentarea nu mitică, ci utopică pe care omul o are asupra propriului său destin şi maniera în care el se plasează în mediul sensibil. Credem deci că, fără să fi renegat nimic din metodele şi concluziile noastre de mai înainte, am atins un nivel superior de interpretare a operelor figurative, după cum mai credem că acest reglaj mai precis al analizei nu constituie un accident de parcurs, ci o abordare progresivă, îndeajuns de revelatoare asupra dificultăţilor pe care le ridică lectura şi, mai cu seamă, transpunerea în limbaj a unui mod de gândire figurativă.

Prin artă ca şi prin cuvânt sau prin tehnică, omul concretizează, modelându-l, un univers ale cărui dimensiuni corespund naturii sale, îl concretizează în

limitele capacităţii sale temporare de a interveni prin acte consecutive reprezentărilor. Orice acţiune, orice imagine plăsmuită este creatoare de realitate. O societate nu aplică un Adevăr: ea îl întemeiază.

S-ar putea în viitor să propun cititorilor *şi fata sirent*, după cum spuneau anticii, un ultim mod de abordare a semnificaţiilor figurative. Atunci mă voi feri însă să-i mai anunţ tema! Cu toate acestea, după lucrarea consacrată demonstrării faptului că o societate îşi creează propriul ei spaţiu imaginar, după cea de faţă, care îşi propune să stabilească dificultatea necesară a oricărei lecturi şi care scoate în relief rolul combinatoriu al unor elemente figurative a căror unitate şi sens nu apar decât recunoscând că imaginea dispune de moduri autonome de semnificare, va mai rămâne de abordat frontal însăşi problema imaginii. Este un cuvânt-capcană, căruia fiecare îi conferă înţelesul pe care îl doreşte. Cred într-o oarecare măsură că lucrarea de faţă va contribui la degajarea trăsăturilor pe care le-am putea numi exterioare ale imaginii figurative, îngăduindu-ne să înţelegem mai bine cum este ea făcută tehniceşte vorbind. Dacă admitem însă că nişte semne figurative aplicate pe un suport cu două dimensiuni nu încep să semnifice decât din clipa în care oferă un corp, o figură, unor raporturi precise între o materie extrasă din percepţia vizuală şi anumite scheme mobile de gândire, inventate pentru nevoile timpului şi legate de diferitele activităţi mintale ale unei epoci, problema ce ne stă în faţă nu se mai referă exclusiv la metodele de abordare a imaginii, ci şi la funcţia ei particulară printre celelalte activităţi instituţionale ale spiritului. Revenim astfel o dată mai mult la problema-cheie a oricărei sociologii a artei: care sunt acele elemente ale trecutului precum şi ale prezentului – cunoştinţe practice şi teoretice dirijând comportarea spiritului – pe care arta şi numai arta le integrează la un moment dat în opere?

Pregătită, după cum am mai spus, de publicarea cărţii *La Réalité figurative,* am dorit ca prezenta lucrare să

rămână cât mai aproape de descifrarea operelor, să-l invite pe cititorul răbdător a mă urma în abordarea progresivă a tezelor finale ale cărţii. Este o metodă pe care intenţionez s-o reiau pentru a încheia acest 9 tudiu asupra raporturilor dintre pictură şi societate. Limitele lucrării de faţă se cereau însă precizate. Altminteri, cititorul ar fi fost fără îndoială mirat să o vadă mărginindu-se la studiul genezei şi fixării unui stil atât de riguros determinat temporal şi spaţial.

Mai înainte de a examina, cum doresc să o fac într-o bună zi, ideea pe care generaţiile şi-au făcut-o asupra picturii, după făurirea uneltei, precum şi după stabilirea rolului jucat în societate de această pictură, era absolut necesar să pun în lumină rolul activ al spectatorului, deoarece, în ultimă analiză, nu există nici viziune corectă, nici lectură corectă, nu există nici semnificare figurativă ori reprezentare figurativă independent de existenţa unui grup capabil să interpreteze obiectul pe care artistul l-a constituit nu pentru a transmite cu fidelitate nişte impresii retiniene, ci în scopul de a fixa un joc de repere vizuale şi raţionale capabile să declanşeze în numeroşi privitori cicluri orientate de atenţie faţă de fenomenele optice şi faţă de legile de organizare ale unui câmp figurativ. Fără o descifrare a operei figurative, fără o meditaţie metodică asupra condiţiilor în care se elaborează, iar apoi semnifică obiectul de civilizaţie constituit de imaginea cu două dimensiuni, orice sociologie a artei va rămâne zadarnică şi orice istorie a artei – formalistă.

Ar fi totuşi imprudent să credem că secretul unei bune interpretări a operei de artă constă în însuşirea unei bune metode de lectură în funcţie de o analiză imediată întemeiată pe înţelegerea istorică a metodelor de integrare formală a semnelor şi valorilor. Pentru a ne face o idee cât mai pertinentă asupra rolului jucat de pictură, simpla observare a operelor luate în sine, izolate, nu este suficientă. Trebuie să-i adăugăm atât informaţii asupra personalităţii artiştilor, cât şi asupra locului ce le era recunoscut în societate, precum şi, în sfârşit, cele privind

rolul jucat de operele lor în succesiunea vremurilor. Fără a aborda aceste probleme, se cuvine să formulăm două observaţii indispensabile pentru înţelegerea punctelor de vedere adoptate – în stadiul de anchetă – în lucrarea de faţă.

Cititorul va fi, fără îndoială, mirat de rolul atribuit personalităţilor într-un studiu care îşi propune să degajeze principii valabile pentru interpretarea generală a picturii. M-am plasat aici între cele două doctrine la modă, fără a mă sprijini pe vreuna. Pentru unii, aşa cum am mai spus, artistul nu este decât un tălmaci, o mină; pentru ceilalţi, el interesează mai întâi de toate ca individ, fiind de la sine înţeles că, atunci când descoperă şi exprimă mai mult sau mai puţin conştient puterile fiinţei sale intime, acest individ stă martor pentru întreaga sa epocă. Nu doresc să optez între doctrine într-atât de sărace. De fapt, studiind dezvoltarea artei noi în Quattrocento, constatăm că fiecare noutate, adică fiecare soluţie care devine un model, a fost găsită pentru prima dată de artist nu în ansamblul operei sale, ei într-un mic număr din creaţiile sale. De aceea problema individului şi a societăţii este deplasată şi nu va putea fi evocată în ansamblul ei decât dacă în viitor noi cercetări vor fi consacrate acestor probleme ale funcţiei selective a artei şi ale sistemelor figurative în societate. Pentru moment mi se pare foarte ¡important să constat raritatea operelor care încetează de a fi combinatorii pentru a deveni instituţionale. Oricum însă, confruntarea dintre individ şi societate ne impune să considerăm în acest domeniu atât rolul activ şi cvasipersonal al operelor, cât şi pe cel al oamenilor. Oricât de dispreţuite ar fi, operele de artă posedă propria lor realitate şi propria lor viaţă; ele constituie tot atâtea fiinţe raţionale determinând un nivel intermediar între indivizi şi colectivităţi. După cum vedem, orice studiu cât de cât riguros al acestor probleme demonstrează caracterul primar al cunoştinţelor noastre în materie de sociologie a artelor şi civilizaţiilor.

Se cuvine de asemenea să ţinem seama – iar pentru a înţelege cartea de faţă trebuie să luăm act chiar de pe

acum – de faptul că, în pofida unei opinii extrem de răspândite, o operă figurativă este rareori văzută de un public foarte larg, fără a înceta din această pricină a fi semnificativă şi, mai mult chiar, activă. Pentru câţi spectatori au fost făcute miniaturile medievale? câţi iubitori de artă au văzut tablourile lui Giorgione sau Van Eyck? Cu timpul, aceste opere au sfârşit, bineînţeles, prin a deveni stelele Muzeului imaginar; dar aceasta nu s-a întâmplat oare tocmai în clipa în care ele au încetat să mai fie active, în care au intrat în lumea Muzeelor, învăluite într-unul din acele linţolii de purpură de care vorbea Renan? Vitraliile catedralelor au avut, bineînţeles, numeroşi observatori, însă, fără îndoială, mai degrabă sensibili la atmosfera generală pe care ele o făceau să domnească în edificiu decât atenţi la nenumăratele lor detalii. Arte întregi – şi arte dintre cele mai mari – pictura egipteană şi etruscă, bunăoară, au fost făcute pentru a fi invizibile şi, cu toate acestea, învăţămintele ce se puteau trage din experienţa artiştilor se regăsesc în generaţiile următoare, influenţând pozitiv reprezentările şi modul lor de viaţă.

Abordăm probleme care impun studii îndelungate. Să spunem de la bun început că nu este câtuşi de puţin evident că pictorii lucrează pentru ansamblul societăţii timpului lor. Din acest punct de vedere, precum şi din multe altele, se dovedeşte îndreptăţită teza pe care am susţinut-o într-unul din eseurile din *La Réalité figurative*: niciun studiu serios al relaţiilor dintre artă şi societate nu poate ignora problema dimensiunilor şi limitelor civilizaţiilor şi, în cadrul acestor civilizaţii, problema funcţiilor precum şi a limitelor complementare ale diferitelor facultăţi ale spiritului, exprimate în opere, printre care operele de artă constituie o clasă ce nu poate fi redusă Ha oricare alta.

În ce priveşte notele, soluţia adoptată aici este tocmai contrariul celei alese pentru *Peinture et Société.* Cu doisprezece ani în urmă[2], materia era atât de nouă şi

2 Originalul lucrării de faţă a apărut în anul 1967 (ri.tr).

metodele într-atâta de contestate, încât socotisem necesar să alătur o amplă justificare fiecăruia din punctele de vedere adoptate. Dimpotrivă, problemele spaţiului, timpului şi limbajului sunt astăzi la modă. Nu spun că în interpretarea lor ar domni unitatea de vederii, nici că aş împărtăşi Tezele cele mai curente în materie. Am socotit totuşi că ar fi de astă dată de prisos să mai aduc, printr-un greoi aparat critic, o îndreptăţire a seriozităţii cu care am întreprins analiza. Am vrut, dimpotrivă, să arăt în această lucrare cum se poate construi un sistem de interpretare a operei figurative pornind de la datele imediate oferite de viaţă şi în temeiul analizei comparative a monumentelor picturii, considerate drept izvoare de informaţie tot atât de valabile pe cât sunt textele, cu condiţia ca ele să fie descifrate metodic şi cu aceeaşi grijă. Discuţia critică – ce corespunde vechilor note anexe – este în fond redată în recenta mea lucrare *La Réalité figurative* şi în alte câteva studii ce vor fi în scurtă vreme reunite şi, probabil, întregite în aşa fel, încât să formeze o a doua lucrare de metodă. Am redus deci notele la strictul necesar, mărginindu-mă să prezint referinţele necesare pentru controlul imediat al textelor fundamentale şi al izvoarelor picturale la care mă refer. Nu este vorba, prin urmare, de note critice, ci de simple referinţe. Cititorul va fi, poate, surprins şi de frecvenţa trimiterilor la lucrările semnate de mine sau întreprinse de cercetători din anturajul meu. Apropiata apariţie a unor lucrări de echipă va sublinia multiplele posibilităţi ale unei metode care urmăreşte, în primul rând, să integreze izvoarele nescrise ale istoriei civilizaţiilor din timpurile moderne.

Trebuie să precizez că lucrarea de faţă – ca de altminteri şi cea precedentă – nu a putut fi pregătită decât în cadrul activităţii mele pedagogice la *École des Hautes Études* de la Sorbona. Fără obligaţia de a da formă ipotezelor în prezenţa unui public critic şi exigent, a unui public care participă activ, mi-ar fi fost cu neputinţă să reduc o teorie generală a lecturii imaginii la dimensiunile unui caz particular. Aş dori să-i mulţumesc, de asemenea,

soţiei mele, părtaşă îndeaproape a gândurilor mele de zi cu zi. Aş fi fericit dacă în aceste pagini ar trece măcar ceva din atmosfera schimburilor intelectuale amicale care nu a încetat să se dezvolte în jurul meu, mai cu seamă în ultimii trei ani în care s-a fixat materia cărţii. În plus, sunt în curs mai multe lucrări: ele vor arăta cum anumite aspecte generale ale metodei se aplică unor cercetări care, deşi întreprinse pe terenuri variate, relevă toate tendinţa de a sublinia necesitatea ca opera de artă să fie interogată cu tot atâta atenţie şi metodă ca şi opera literară sau marile sisteme ştiinţifice.

Ţelul acestei lucrări nu este de a discuta problemele la modă ale structurii, informaţiei, consumului şi nevoilor culturale concepute ca o uriaşă operă de distribuire a unei moşteniri aflate la îndemâna noastră. Ea doreşte înainte de toate să demonstreze că cele mai cunoscute opere sunt susceptibile de noi lecturi. Ele mai cuprind comori nebănuite de semnificaţii pe care le putem descoperi doar în contextul mereu mobil al culturilor vii. Ele ne îngăduie, în plus, să dezvăluim anumite resorturi ale vieţii spiritului, neglijate până astăzi. Lucrarea de faţă vrea să stabilească tocmai în acest sens că este necesar să devenim conştienţi de autonomia relativă a funcţiei figurative; ea sugerează o abordare a ordinii vizuale; ea afirmă necesitatea analizei şi problematicii, aplicate la un tip de opere incontestabil specifice, dar angajate totuşi în ansamblul vieţii spiritului.

Am început să privesc imagini de pe când învăţam să citesc. Datorită părinţilor mei, a căror cultură era tot atât de mare pe cât de rafinat le era gustul, am devenit atent, din prima copilărie, nu numai la cuvinte, ci şi la forme şi sunete. Datorită lor i-am iubit pe Mozart şi Van Eyck, pe Corot şi Manet pe vremea când i-am îndrăgit pe contesa de Ségur şi Jules Verne. Dacă invoc aici amintirea lor mereu prezentă, nu o fac numai pentru a le aduce un filial omagiu, ci pentru că ceea ce le datorez dovedeşte că spiritul poate fi de foarte timpuriu deschis spre felurite activităţi, cu grade de înţelegere, firește, diferite, toate acestea cu condiţia ca de la bun început atenţia să nu fie

fixată asupra unor noţiuni elaborate, ci asupra unor opere, singurul izvor care ne poate oferi intuiţia fundamentală a multiplelor „forme” ale spiritului.

A VEDEA… A DESCIFRA

ESTE SURPRINZĂTOR să constataţi cu câtă uşurinţă rezolvă epoca noastră problema semnificaţiilor în faţa operei de artă. Interpretându-se operele mai curând în funcţie de o cunoaştere decât de o intuiţie specifică, de câteva generaţii încoace s-a alcătuit o „istorie a artei" bazată pe un compromis între gustul iubitorilor de altă dată şi teoriile erudiţilor de astăzi, cărora le revine mai cu seamă meritul de a fi descoperit semnificaţia iconografică şi implicaţiile filosofice ale operelor, iată de ce Muzeul devine astăzi, din păcate, unul din instrumentele a ceea ce se cheamă cultura, oferind unor vizitatori din ce în ce mai puţin interesaţi de opere ca atare un fel de *memento* istoric şi anecdotic, întâlneşti din ce în ce mai rar pe cineva care *priveşte* un tablou; nu e departe ziua în care comentariul se va substitui operei, când muzeul de buzunar şi televiziunea vor înlocui muzeele, redate poate astfel funcţiei lor: aceea de a prezenta opere ambigue, incerte atât ca semnificaţie, cât şi ca valoare, dar ireductibile la vreun comentariu verbal. Putem spera atunci că pictura va redeveni punctul de plecare al unui dialog între acea parte a publicului care trăieşte prin văz şi artiştii tuturor timpurilor.

Situaţia actuală nu face decât să reflecte, de altminteri, ca în toate domeniile şi la scara lipsei de măsură, o anumită stare normală a lucrurilor. Aşa, bunăoară, ideea funcţiei înălţătoare a artei medievale, idee îndrăgită de doctrinarii secolului al XIX-lea, este contestabilă. Putem oare crede cu adevărat că odinioară, în vremea catedralelor, mulţimea analfabetă ce se înghesuia în temple folosea vitraliile şi sculpturile capitelurilor pentru a se cultiva, pentru a confrunta învăţătura orală a preotului din amvon cu nişte semne pestriţe şi forme încâlcite pe care noi înşine ezităm adesea să le decriptăm? Putem oare crede că arta figurativă avea numai menirea de a înveşmânta doctrinele? Nu exista oare

un univers al reprezentărilor sensibile, distinct de cel al cunoaşterii reflectate şi al sistemelor abstracte? Mama lui VrMon ştia fără îndoială că cei blestemaţi erau fierţi *(boullus)* şi în vitralii, şi în perioadele predicatorului; era însă, neîndoielnic, incapabilă *să citească* ansamblul unui sistem imaginar care făcea apel la noţiuni cu totul străine de gândirea ei. Câţi dintre credincioşi încercau şi altceva decât o emoţie directă, sensibilă şi, în ultimă analiză, estetică, emoţie care nu corespundea decât în foarte mică măsură cu sistemul intelectual al clerului? Bineînţeles, la baza fiecărui mare ansamblu figurativ se află un program ideologic care a determinat numărul, alegerea şi distribuţia schemelor figurative. Dar care dintre noi este astăzi capabil să se instaleze în nava catedralelor din Chartres şi Bourges şi să reconstituie spontan, citind vitraliile, sistemul gândirii medievale? în plus, aceste vitralii sunt oare făcute pentru ca, printr-o cumplită sforţare a minţii, să regăsim ca într-un joc de cuburi o schemă perfect coerentă plecând de la reperarea unor elemente combinatorii reorganizate într-un şir raţionalizat o dată i pentru totdeauna în spiritul nostru? Nu trebuie oare ca ele să ne reveleze mai degrabă un tip de relaţii sensibile /între real şi imaginar deschizându-na drumul spre cuprinderea unor valori complexe şi contestabile? în fond, se cuvine oare să reconstituim programul ideologic impus artiştilor de către comanditari, ori să reintrăm în contact cu comportamentul interpretativ şi manual al executanţilor? Secolul al XIII-lea era oare un univers de teologi, sau situaţia acestora în cadrul secolului este asimilabilă cu cea a fizicienilor atomişti în mijlocul nostru? Au existat oare vreodată societăţi unanime altundeva decât în visul violenţilor? Putem oare crede că oamenii Renaşterii au înţeles spontan atâtea alegorii ce prilejuiesc astăzi erudiţilor comentarii pe cât de subtile, pe atât de solide şi contradictorii? Există oare o corectă interpretare a *Bătăliilor* lui Uccello, ori a *Primăverii* lui Botticelli, ori a *Calomniei* sale? în sfârşit, o operă din Quattrocento este ea oare mai puţin frumoasă, mai puţin bogată pentru că ne

scapă atât numele autorului, cât şi sensul ei primar?

Concepţia de astăzi asupra lecturii operelor de artă este, din păoate, dominată de acest spirit enciclopedic care distruge în noi temeliile culturii. Privim tablourile ca şi cum ele ar fi vinietele unui gigantic Larousse. Epoca noastră crede că poate subordona percepţiile vizuale şi auditive exerciţiului metodic al unei dialectici a ideilor; ea priveşte monumentele figurative ca pe nişte piese detaşate ale unui uriaş distribuitor de cunoaştere. Pe vremuri, mi s-a povestit bunăoară, că, orice submarin după ce este construit pe un şantier naval şi trece cu bine probele de încercare la apă, e demontat pentru a se putea constata uzura fiecărei piese; după care este imediat remontat şi pus în serviciu după alte încercări la apă. Am ¡impresia că aşa-zisa cultură populară se aliniază mai degrabă după tehnicile inginerului decât după cele ale savantului, care se află în orice epocă infinit mai aproape de artist. Ne imaginăm că artele, culturile şi civilizaţiile constituie tot atâtea entităţi, ansambluri formalizate ale căror elemente detaşabile se combină între ele, asemeni pieselor unei maşini, îndeplinind fiecare o parte din funcţiile ce revin întregului. Sub pretextul pozitivismului, ni se oferă ca învăţătură doctrine finaliste care neagă întreaga bogăţie, mereu deschisă, a comportamentelor omeneşti.

Orice discuţie asupra principiilor generale este zadarnică. Realitatea omu’lui depăşeşte toate sistemele. Experienţa nu poate să se exercite decât asupra unor ansambluri limitate şi concrete, reprezentative pentru o anumită epocă şi anumite grupuri umane. Am face deci o greşeală dacă am vrea să studiem, în general, metoda corectă de abordare sau de lectură a operelor de artă. Nu dorim câtuşi de puţin să prezentăm o istorie model a dezvoltării picturii într-un răstimp determinat. Numeroase interpretări sunt posibile – şi corecte – în măsura în care ele definesc o gândire conştientă de limitele şi de obiectul ei. Interpretările figurative sunt asemenea sistemelor matematice: valoarea lor rezidă în coerenţa sau în eficacitatea lor, fără ca ele să explice o dată pentru

totdeauna un fragment al universiflui. Asemenea ştiinţei, artele sunt instrumente care ascut spiritul. Contemplarea lor nu ne oferă o cunoaştere complexă şi exactă a unui moment al culturii, sustras legilor vieţii; ea ne ajută să surprindem, în locuri şi epoci bine delimitate, unele din mobilurile omeneşti care au declanşat şiruri imprevizibile de evenimente şi a căror amintire s-a păstrat fiindcă ele mai apasă încă asupra destinului nostru.

În concluzie, adoptăm drept principiu faptul că operele de artă figurative constituie între altele – şi fără a prejudicia posibilitatea unei abordări diferite – semne convenţionale prin intermediul cărora putem reface contactul cu acte şi motivări – în mod necesar arbitrare, fiind socializate – ale unor societăţi astăzi dispărute, dar a căror cunoaştere e necesară pentru a ne înţelege pe noi înşine şi vremea noastră. Pe lângă aceasta, admitem la început, tot cu titlul de simplă ipoteză, că operele figurative constituie sisteme de semne ce pot fi, dacă nu asimiliate, în orice caz puse în paralel cu multiplele limbajuri: verbale, matematice, muzicale, de care societăţile se slujesc pentru a face posibilă comunicarea între membrii lor şi pentru a le instituţionaliza comportamentele.

În ce măsură este limbajul figurativ asimilabil cu celelalte, până la ce punct exprimă el ansamblul valorilor unei societăţi? Se limitează să furnizeze informaţii care confirmă pe cele ce pot fi culese din studiul celorlalte tipuri contemporane de activitate? Aduce el oare informaţii complementare susceptibile să schimbe, de îndată ce le concretizăm şi izbutim să definim mai bine specificitatea figurativă ca atare, reprezentarea globală pe care ne-o formăm fie asupra unei epoci trecute, fie chiar asupra propriei noastre epoci? Acestea sunt problemele pe care am dori să le abordăm luând drept exemplu un caz particular.

Instrumentele care slujesc la exprimarea gândirii figurative variază de la generaţie la generaţie, ca de altfel toate celelalte mijloace de acţiune ale omului care trăieşte

în societate; copiii nu se mulţumesc niciodată cu limbajul părinţilor. Schimbarea este legea absolută a vieţii. De aceea, putem data eu precizie majoritatea operelor figurative. Pe lângă aceasta, nu poate fi negată nici existenţa unei legi de dezvoltare caracteristică pentru limbajul figurativ, ca şi pentru toate celelalte forme ale limbajului. Fără a fi sustrasă formelor generale ale vieţii sociale, arta este constituită în sisteme întemeiate pe convenţii care se schimbă mereu, dar şi pe legi de înlănţuire care implică păstrarea unui anumit număr de principii în răstimpul unor lungi serii de aplicaţii.[3] Se întâmpla totuşi ca, la intervale îndelungate, să se schimbe nu numai modurile de prezentare, ci chiar principiile ca atare. Aşa cum există limbi care trăiesc în condiţii de permanentă şi simultană alterare şi epurare, există şi forme de artă întemeiate pe convenţii inalterabile în ciuda mobilităţii formelor. Aşa cum se poate vorbi de latină şi greacă, de chineză şi engleză, se poate vorbi şi de arta antică şi medievală, de arta Renaşterii şi de cea – mexicană. Toate transformările şi alterările suportate nu de un prototip – care nu a existat niciodată – ci de o schemă de interpretare legată de un mod tehnic voluntar de prezentare pot apărea fără ca spiritul să-şi modifice comportamentul, până în clipa în care, pe neaşteptate, survine o mutaţie. În acel moment, constatăm că, prin aceleaşi elemente figurative, o altă interpretare a percepţiilor omului ne este propusă, cu ajutorul unor semne adesea neschimbate la prima vedere, dar presupunând un nou sistem care, la rândul – lui, dă în mod progresiv naştere unor forme noi revelându-ne noile raporturi atribuite de artişti şi de mediul lor faptelor fizice şi omeneşti.

După cum istoria nu înregistrează un număr infinit de familii lingvistice, după cum în trecut nu a existat un număr infinit de tipuri de societăţi, tot astfel nici numărul sistemelor figurative nu este, de fapt, fără sfârşit. Nu este

---

3 René BONNOT, *Sur les modes et les styles.* In *Année sociologique,* séria a treia, 1949—50, Paris, 1952.

aici locul să le enumerăm, întrucât, făcând-o, am socoti implicit rezolvată problema marilor articulaţii periodice ale istoriei, precum şi cea a caracteristicilor fundamentale ale oricărui limbaj figurativ. Putem totuşi admite, la modul ipotetic, că, în decursul secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, în Europa occidentală s-a petrecut una din aceste mari mutaţii ale sistemelor figurative, paralel cu o tot atât de fundamentală transformare a valorilor recunoscute ca izvoare intangibile ale dreptului şi acţiunii. Departe de noi gândul de a vrea să căutăm, încă o dată, originea Renaşterii într-o reţetă de viaţă şi de gffndire împrumutată din afară: ne străduim doar să arătăm în analizele ce urmează că operele figurative nu au fost niciodată inspirate, în secolul al XV-lea, prin referinţă la prototipuri imaginare integral constituite. Renaşterea nu există ca sistem definit şi închis decât din Clipa în care cedează locul, în secolul al XIX-lea, unui alt proces de cuprindere intelectuală şi sensibilă a universului. Într-o etapă de început, nu se pune niciodată problema de a se comunica o cunoaştere dobândită. O formă de gândire, o artă nu se constituie niciodată ca sistem de semne menite să materializeze cunoştinţe dobândite; ele ţin de nivelul speculaţiilor mintale şi al problematicii imaginarului; şi nu miturile – cu alte cuvinte, figurile simbolice ale unei experienţe dobândite – sunt cele pe care societăţile le exprimă creându-le, ci utopiile, adică anticipările asupra realului căruia trebuie să i se dea formă.

Rezultă de aici că, de la bun început, această lucrare respinge în mod absolut orice asimilare a semnului figurativ eu simbolul oricărei realităţi preexistente lui. Lucrarea de faţă nu doreşte să arate progresele realizate pe linia pe care o viziune a lumii preexistentă primului pas făcut de creatorul formelor îşi află o expresie din ce în ce mai adecvată şi din ce în ce mai ¡îndemânatică. Arta nu ilustrează un dat social anterior propriei ei acţiuni asupra universului material şi mintal care o condiţionează, dar pe care ea îl structurează în egală măsură. „Fiecare operă, scria Matisse, este un ansamblu de semne inventate în

timpul execuţiei şi pentru nevoile locului. Desprinse din compoziţia pentru care au fost create, aceste semne nu mai au nicio acţiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc şi pentru obiectul la care trebuie să participe”. Acesta este, fără îndoială, punctul de vedere al adevăratului creator; al celor care, asemeni lui Matisse sau Mantegna, lui Fouguet sau Van Eyck, determină atât evoluţia artei, cât şi pe cea a timpului lor. Există, fără îndoială, opere în care semnul este mai puţin puternic, în care el nu face decât să repete alte semne; este însă vorba în acest caz de semne figurative gata constituite ca atare în gândirea unei epoci şi nu deduse ¡pentru prima oară din valori care nu pot fi determinate în termenii unui alt limbaj, fapt ce constituie greşeala fundamentală a oricărei asimilări a limbajului figurativ cu limbajul vorbit sau scris.

Arta nu poate fi asimilată cu filologia. Aşa cum filologia este ştiinţa adaptată legilor gândirii conceptuale având drept suport cuvântul, tot astfel trebuie să existe o ştiinţă care să determine legile gândirii figurative. Această ştiinţă trebuie să năzuiască spre rigoarea analitică a filosofiei, fără a-i putea nicidecum împrumuta cadrul. Studiind, prin urmare, marea mutaţie a procedeelor figurative care au generat în Occident, între începutul secolului al XIV-lea şi sfârşitul celui de-al XV-lea, un sistem original de reprezentare a naturii, adaptat la noua scară a valorilor umane, nu vom căuta să regăsim cadrul oferit de o erudiţie întemeiată pe cunoaşterea prealabilă a textelor şi a conceptelor fixate prin cuvânt. Artele figurative constituie pentru istoric izvoare tot atât de obiective ca şi scrierile şi glosele lor. Creându-şi cadrul monumental în care trăieşte, o societate întemeiază urmând un proces de gândire şi de acţiune perfect limpede şi analizabil în sine; făurind semne figurative, artistul pe Iasă mărturii precise asupra ambiţiilor şi comportamentelor, asupra cunoştinţelor şi lacunelor sale. Arta nu oferă confirmarea unei cunoaşteri pe care am putea-o dobândi şi altcumva. Arta este primă, ca şi limbajul. Are alte principii şi alte legi. Ea creează un tip de obiecte prost cunoscute,

reflectând acte şi operaţiuni mintale reprezentative pentru un tip de om în permanenţă caracterizat în istorie. Dialectica realului şi imaginarului nu este una şi aceeaşi în artă şi în gândirea susţinută de limbaj. Încercăm în cele ce urmează să analizăm în sine un tip de gândire figurativă, care, în limitele cronologice date şi între hotarele geografice ale întregului Occident, a dat naştere unui sistem atât de puternic, încât, în ciuda unor dezvoltări extraordinare, a ajuns de-a lungul a patru secole să dea formă în cele din urmă gândirii plastice a întregii planete.

Dorind să definim gândirea figurativă a secolului al XV-lea european, avem de înfruntat mai întâi o problemă de descifrare. Pentru majoritatea spectatorilor, un tablou este în primul rând o anecdotă, o „istorie" în sensul pe care Alberti îl atribuia cuvântului. De fapt, principalul efort al comentatorilor se îndreaptă astăzi tocmai în acest sens. Suntem teribil de mulţumiţi când izbutim să recunoaştem unul sau mai multe elemente de detaliu revcându-ne sensul general al operei sau, mai precis, al unei relaţii mintale între imagine şi un concept familiar lumii contemporane. De pildă, cum un foarte mare număr de lucrări din Quattrocento ne trimit la temele legendei creştine, spiritul se declară mulţumit să fi „numit" o *Naştere a Domnului* sau un *Sfânt Sebastián.* Obstacole suplimentare se ivesc în drumul nostru când abordăm registrul subiectelor profane. O *Bătălie* de Ucceillo? întru – totul mulţumitor. *Marte şi Venus* de Botticelli? De acord. Adevăratele dificultăţi survin când Botticelli ne oferă alegorii – mai rare, strâns legate de speculaţiile intelectuale ale extrem de eruditului cerc din jurul lui Lorenzo de Medici. Enigmele apar la începutul secolului al XVI-lea: să luăm de exemplu *Furtuna* de Giorgione. La ce bun să te osteneşti? *Furtuna* este o furtună şi realitatea fulgerului – care despică norul ne scuteşte lesne de a mai identifica femeia aâăptându-şi copilull sub rafaiele de vânt.

De altminteri, de la Emile Mâle încoace, iconografia nu este oare cheia istoriei artei medievale? Oricine ştie că, dacă ai reperat subiectul unui timpan ori al unui capitel, J-

ai văzut. Se găsesc, bineînţeles, şi câţiva rari spectatori

— Mai cu seamă pictori – care văd altceva în pictură. Unii împing deformaţia până acolo încât neglijează înţelesul şi consideră tabloul drept un sistem de contururi sau de suprafeţe colorate generând senzaţii de ordin particular. Aceştia nu sunt însă decât nişte tehnicieni. Când te duci la magazin pentru a alege un obiect oarecare, ştii prea bine că, dacă ai alături un specialist, el o să descopere de îndată un număr nesfârşit de mici detalii care, în ultimă analiză, ¡îţi taie cheful. Nu mergeţi niciodată cu un expert să vă alegeţi o mobilă, ori o stofă, şi cu atât mai mult o rochie! Pictura nu este făcută pentru pictori, ci pentru public. S-a sfârşit cu era „cunoscătorilor”.

În ultimă analiză, orice referinţă, fie la un sistem de reprezentare, fie la un mod de realizare, se şterge cu timpul şi numărul specialiştilor capabili să citească operele civilizaţiilor cele mai îndepărtate scade treptat, determinând un rezultat curios: cu cât opera este mai indescifrabilă, cu atât valorile estetice şi tehnice sunt cele care supravieţuiesc în mai mare măsură, fiind suficiente pentru a ne fascina. Este greşit să spunem că perceperea operei figurative este condiţionată de cunoaşterea subiectului.

Enunţul unui subiect nu ne aduce decât un minimum de elemente pentru cuprinderea valorilor. *Naşterea Domnului, Răstignirea lui Iisus.* Să descriem? Adesea, redusă la termenii ei de reperare nonfigurativă, aceeaşi descriere se aplică la un mare număr de opere. Să nu exagerăm însă: foarte adesea, descrierea sau, mai bine spus, inventarul elementelor care intră în combinaţie într-un ansamblu figurat ne revelează o particularitate precisă. Dar, în niciun caz, nimănui nu-i stă în putere, fie el şi cel mai mare artist ori cel mai mare expert al lumii, să imagineze o operă necunoscută luând ca punct de plecare o descriere a acesteia. Între fragmentarea unei gândiri prin intermediul limbii şi una realizată prin intermediul formei există o prăpastie de netrecut.

Mai mult decât atât: dacă descrierea unei opere ce nu se află sub ochii noştri nu ne îngăduie niciodată să ne-o imaginăm aşa cum este ea, oricât de mare ar fi sensibilitatea cu care această descriere a fost realizată, nici chiar reproducerea ei nu ne este de vreun folos. O imagine fotografică nu înlocuieşte un original şi culorile sale. Oricât de fidelă ar fi, o imagine mecanică deformează opera într-atât încât o face absentă, chiar dacă este o schiţă în creion, cu trăsături atât de sobre, cum ar fi, bunăoară, un desen de Matisse. O operă figurativă posedă o personalitate, o dimensiune şi o textură, ea este un *unicum.* Cu excepţia cazului când ea coboară la nivelul celei mai ieftine stampe – şi nici atunci chiar, întrucât calitatea hârtiei şi a culorii sunt imprevizibile şi semnificative.

În sfârşit, o operă pictată nu este niciodată stabilă. Ea se schimbă. Culorile se alterează. Sunt reuşite şi eşecuri. Cum să vorbim dar de picturi, aceste obiecte instabile, fără a ţine seamă de mobilitatea lor? Majoritatea operelor pe care le studiem s-au schimbat nu numai în sine, dar şi în prezentarea lor. Ble aveau un cadru, chiar atunci când nu erau agăţate pe un perete; ele au fost concepute pentru un anumit mediu. Oamenii care le-au posedat le aleseseră tocmai pentru că ele contribuiau, într-o ambianţă determinată, la crearea unui sistem de reprezentări sau de referinţe. Nu e prostie mai mare decât să juxtapunem pânze într-o galerie în funcţie de cronologie, de o istorie abstractă a artei, situată în afara vieţii. Este incontestabil că aceste opere intră astfel într-un nou sistem, cel al aşa-numitei culturi populare, care nu are nici măcar avantajul de a fi un folclor. Cu mai puţin de cinci decenii în urmă, în vechiul *Salon Pătrat* de la Luvru sau în *Tribuna* din Galeria Uffizi de la Florenţa, pânzele îşi răspundeau una alteia; ele sugerau raporturi cu adevărat optice, istorice, ele trăiau. Muzeele noastre de astăzi sunt temple ale aculturii.

Există aşadar dificultatea de a surprinde obiectul, dificultatea de a-l citi într-un context oare să ne îngăduie

să-l reconstituim într-o perspectivă capabilă să ne aducă mai aproape, pe calea gândului, de cei care, primii, l-au creat şi l-au ales. Dificultate cu atât mai mare cu cât operele nu sunt formate dintr-un conglomerat de elemente care să semnifice, după cum s-a mai spus, în sine, o dată desprinse din ansamblu. Orice descifrare a unui tablou sau a unei compoziţii monumentale ne obligă să stabilim o relaţie critică între întreg şi părţi, între opera în sine şi publicul care a receptat-o şi a consacrat-o. Noţiunea de globalitate este insuficientă; întregul şi părţile nu ne trimit la un punct de reper constituit. Trebuie să introducem o dialectică diferenţiată a realului şi a imaginarului, atât în raport cu obiectul figurativ, cât şi cu autorii şi spectatorii săi, atitudine cu totul diferită de cea a teoreticienilor de astăzi, care se mulţumesc să afirme că există un raport simplu între operă şi mediu, considerat în mod curios drept un corp privilegiat, înzestrat cu o permanentă luciditate şi facultate de a se exprima.

Să descifrăm. Un Ghirlandajo, la biserica Santa Trini tă din Florenţa: *Sfântul Frânase învie un copil din familia Spini.* Care este subiectul? Anecdota – o minune. Un copil care fusese crezut mort şi care îşi revine cu ajutorul sfântului: copilul apare aici de două ori, în patul său şi în mormânt. E o problemă de familie pentru care se aduc laude lui Dumnezeu. Dar familia Spini face parte din neamul, din *Famiglia* Medici. Este important ca în fresca ce decorează capela lor să fie afirmată apartenenţa familiei la puternica gintă care cârmuieşte cetatea. O problemă a familiei Spini este o problemă de Stat. Copilul va fi plasat deci în piaţa publică, chiar în faţa bisericii Santa Trinità. Biserica nu va fi vizibilă; dimpotrivă, se va arăta ceea ce spectatorul ar cuprinde cu privirea ieşind din biserică: podul peste Arno, casele şi oamenii Florenţei împărtăşind durerile şi bucuriile cârmuitorilor lor. Reprezentare a oraşului, adică a locului care uneşte pe stăpâni şi pe cetăţeni; un anume tip de Stat.

Alt raport: cerul şi pământul. Sfântul Francisc este cel care patronează biserica. Se înţelege de la sine că el a

fost cel căruia i s-au înălţat rugi şi care le-a auzit. El nu figurează decât în mod discret, altceva este însă foarte important: capela Spini a fost plasată într-un edificiu aparţinând ordinului său; în faţa puternicilor lor rivali – dominicanii, instalaţi la Santa Maria Novella şi la Santa Croce, franciscanii au nevoie de un sprijin printre membrii ginţii cârmuitoare. Politică de echilibru discret. Acelaşi Ghirlandajo a fost ales pentru a lucra în ambele sanctuare; marea familie îşi împarte sprijinul şi pretenţiile.

Compoziţiei i se acordă un interes deosebit. Nu este de ajuns să analizăm aluziile, să enumerăm portretele membrilor cunoscuţi ai neamului: spectatorul de odinioară, ca şi cel de astăzi, este mai întâi atras de spectacolul figurativ ca atare; căci acesta constituie un element fundamental al „subiectului”. O gaură în zid, o sugestie de spaţiu diferită de practicile antice sau bizantine: pictura nu mai slujeşte la materializarea unei viziuni după cum nu slujeşte nici la reproducerea unei scene în realitatea ei episodică, ci se dovedeşte capabilă să creeze un cadru, un loc imaginar în care nişte relaţii pur convenţionale, arbitrare, abstracte, creează totuşi iluzia unui lucru conform cu realitatea. Două timpuri juxtapuse, în aşa fel încât naraţiunea nu se desfăşoară în succesiune ca în vechile predele, ci potrivit unei ordini combinatorii; constituirea unui spaţiu unitar reuşeşte în sfârşit să domine fabulaţia, lată tot atâtea probleme de prezentare rezolvate în mod voit într-un anume sens, ilogic dacă ţinem seama de experienţa figurativă tradiţională, dar care dictează o înţelegere chiar dacă nu ne dăm limpede seama de aceasta. Prin urmare, o altă componentă a subiectului. Căci soluţiile combinatorii şi ambigue nu au fost găsite de artist sub efectul unei inspiraţii spontane, după cum nici chiar astăzi, la început nesigură, atenţia spectatorului nu este liberă atunci când se opreşte succesiv asupra diferitelor părţi ale frescei pentru a se concentra mai apoi, potrivit spiritului său, fie asupra sistemului de reprezentare plastică, fie asupra semnificaţiilor mintale, sociale ori politice.

A te declara mulţumit aflând că subiectul frescei este învierea unui copil af familiei Spini înseamnă în orice caz a dovedi că nu citeşti pictura. Deoarece această simplă constatare nu ne îngăduie să înţelegem nici ceea ce a realizat artistul, nici măcar semnificaţia pe care o atribuiseră frescei comanditarii şi contemporanii ei. Descifrarea ne obligă în mod necesar să luăm în consideraţie un anumit număr de elemente stabilind relaţii între lucrurile văzute şi lucrurile cunoscute, fie la nivelul experienţei – putem privi această compoziţie fără a ne gândi câtuşi de puţin la familia Medici, oferindu-ne adică o elegantă soluţie a unor probleme de compoziţie monumentală şi de armonie a suprafeţelor colorate –, fie la nivelul cunoştinţelor intelectuale, istorice şi sociale. Orice operă figurativă există în memorie în aceeaşi măsură în care există în percepţie. Sau, mai exact, în punctul de întâlnire al memoriilor individuale: cea a artistului, cele, nenumărate, ale comanditarilor săi, ale contemporanilor şi ale tuturor cititorilor ei din viitor. Nu există o *singură* modalitate corectă de a privi pictura; nu există o *singură* lectură-tip a unei opere oarecare. Asemeni creatorului operei, spectatorii, beneficiarii ei, sunt activi. Nu avem de-a face cu un semn menit să furnizeze totdeauna şi pretutindeni una şi aceeaşi informaţie. O imagine este un punct de plecare.

Cea mai mare greşeală pe care o putem face în materie de descifrare este să credem că, spre deosebire de cuvânt, imaginea ne oferă o învăţătură susceptibilă de a fi surprinsă dintr-o singură privire, imediat şi în mod global. Dimpotrivă, atunci cânt ochiul nostru întâlneşte un câmp figurativ, el îl explorează. Cu o viteză atât de mare încât nici nu ne dăm seama de această explorare; s-a stabilit însă un fapt incontestabil: viziunea noastră nu este în niciun caz fixă. Chiar la nivelul percepţiei, ochiul nostru confruntă. Felul nostru de a înţelege imaginea este denaturat de ideea primară – răspândită de o anumită interpretare a fotografiei – că ochii noştri, asemeni camerelor de luat vederi, înregistrează un spectacol

constituit într-o manieră stabilă, pentru un anumit unghi de vedere şi o anumită situaţie dată. Or, dimpotrivă, cunoaşterea filmului ne dovedeşte că semnul nu este niciodată echivalentul lucrului şi că orice spectacol implică o selecţie şi o interpretare activă a câmpului figurativ. Imaginea nu este un dublu al realului, ci un releu. Ea nu este identică nici cu obiectul, nici cu reţeaua de semne: ea este în imaginar. Şi pentru fiecare din noi, viziunea, activă şi alimentată de o experienţă şi de amintiri niciodată asemănătoare, reprezintă un act de confruntare între fapte actuale şi fapte de memorie, cu alte cuvinte, între percepere şi cunoaştere.

Se cuvine, în sfârşit, să ¡precizăm de la bun început o ultimă noţiune capabilă să ne ajute în înţelegerea problemelor de descifrare care ne reţin atenţia în momentul de faţă: e vorba de problema parcursului. În faţa ecranului figurativ, ochiul „baleiază” un câmp material şi continuu de semne care pot furniza repere diferenţiate; scopul observaţiei este să descoperim în acest flux de stimuli nediferenţiaţi elemente care să coreleze între ele, care să ne trimită la o anume experienţă, la cunoştinţe mai mult sau mai puţin colective, la nivelul societăţilor din trecut şi al celei actuale. ¡Pe scurt, ochiul său, cu alte cuvinte, spiritul nostru se găseşte în faţa operei de artă ca în faţa naturii, adică în prezenţa unui ansamblu de elemente materiale pe care urmează să le selecţioneze şi apoi să le reordoneze.

Datul pe care se întemeiază orice posibilitate a limbajului, adică orice posibilitate de înţelegere, este unul individual şi în acelaşi timp unul social, la două niveluri. Este necesar mai întâi să descoperim repere în propria noastră memorie, pentru a fega imaginea de conştiinţa noastră, ceea ce implică o continuitate dinamică a gândirii; este de asemenea necesar să descoperim repere stabilind o legătură între noi şi alte conştiinţe umane, prezente sau trecute. Primele din aceste repere se situează în mod necesar la nivelul conştiinţei individuale; celelalte – la nivelul conştiinţei colective şi al cunoştinţelor

instituţionalizate. Rezultă de aici că orice viziune a unei opere de artă se întemeiază pe o percepţie fizică orientând un proces activ de reperare şi de confruntare, în care sunt angrenate nu semnele materiale prezente pe ecranul plastic cu două dimensiuni, ci valorile pe care aceste semne le sugerează. Or, această explorare a câmpillui figurativ slujind drept releu atât pentru dialogul interior al omului cu trecutul său, ciat şi pentru dialogul dintre acest om şi ceilalţi indivizi risipiţi în timp şi spaţiu, implică descoperirea unei anumite ordini combinatorii situate nu în planul percepţiei

— Putem explora multă vreme imaginea înainte de a-i descoperi un înţeles –, ci în planul conexiunii. E de la sine înţeles că această ordine nu este cu desăvârşire liberă, dar că cititorul are posibilitatea de a regăsi relaţiile dorite de artist în funcţie de modurile de gândire ale timpului său. Cu alte cuvinte, a privi o operă figurativă nu înseamnă a descoperi răsfrângerea, proiectarea unui eveniment, ci răsfrângerea şi proiectarea unui sistem. Pentru a deveni conştienţi de semnificaţiile conforme cu intenţiile autorului, această descoperire ne obligă să recunoaştem o anumită ordine de succesiune între cuprinderea optică şi, ulterior, cea reflexivă a diferitelor elemente reperabile de pe suportul plastic. Introduc dar noţiunea de parcurs pentru a desemna următoarea regulă fundamentală a oricărei viziuni figurative: selecţionând dintr-un ansamblu de semne, linii şi suprafeţe colorate, anumite elemente de percepţie care devin tot atâtea elemente de reper în memorie, spectatorul nu le poate atribui un înţeles decât în măsura în care determină o ordine intenţională de relaţie. La început, ochiul „baleiază” la întâmplare câmpul figurativ; în scurtă vreme însă e reţinut de anumite elemente care îl trimit la forme sau noţiuni cunoscute spiritului său; este necesar ca aceste elemente să se reunească într-o ordine reperabilă şi în acelaşi timp susceptibilă de o anumită stabilitate pentru ca lectura, înţelegerea, să devină posibile.

O primă cuprindere constelantă a semnelor liniare

sau colorate duce, aşadar, la fixarea unei ordini de reperare combinatorie care este stabilă pentru fiecare om şi numai în parte concordantă pentru grupuri de oameni diferite, întrevedem astfel cum opera înregistrează diferitele niveluri de activitate mintală şi cum obiectul figurativ ca atare are un caracter ambiguu, într-adevăr, nu putem spune nici că el reflectă un ansamblu de elemente constituite în mod imuabil, nici că poate fi interpretat în deplină libertate. Putem spune că obiectul figurativ este deschis şi închis în acelaşi timp. El nu traduce în niciun caz un spectacol sau o idee limitate o dată pentru totdeauna, deoarece esenţialul nu îl constituie semnele, ci schema sau, mai bine spus, schemele interpretative care ne dezvăluie în acelaşi timp valori individuale – revelatoare pentru faptele de conştiinţă ale artistului – şi valori comune sau moduri de gândire – revelatoare pentru instituţiile contemporane. Cel de al treilea termen pe care se întemeiază descifrarea imaginii ne este oferit de posibilitatea ca, în cadrul uneia şi aceleiaşi imagini, să confruntăm cu ajutorul limbajului figurativ, fără a le confunda, semne aparţinând unor sisteme eterogene reprezentative pentru nenumăraţi oameni şi nenumărate societăţi.

A descifra o imagine nu înseamnă, aşadar, a reconstitui cu exactitate percepţia fundamentală ori demersul unui artist. Dacă mediul furnizează o parte a valorilor, precum şi schemele de legătură, opera nu există decât din clipa în care un artist a operat o selecţie printre posfbilităţile ce i se ofereau şi, mai cu seamă, din clipa în care a stabilit o legătură de asamblare convenţională non-conformă cu ordinea din natură. Întâlnim aici noţiunile de simbolism şi de transfer care ne vor călăuzi de acum înainte analizele. Putem spune că opera nu există şi nu se citeşte decât prin selecţie, cu alte cuvinte, prin limitarea voită a interpretărilor posibile.

O dificultate de vocabular scoate întotdeauna în evidenţă o ambiguitate a conceptelor. Este limpede pentru oricine că epoca noastră îndrăgeşte formulele şi definiţiile.

Simboluri, modele, coduri, transferuri, comunicare, structuri; tendinţa este de a te declara satisfăcut de îndată ce ai formulat un termen oarecare. De fapt, toate cugetările asupra semnului figurativ sunt dominate de câteva luări de poziţie născute printr-o strânsă deducţie din actuala mişcare a ideilor, mişcare dominată, pe de o parte, de primatul gândirii tehnice şi, pe de altă parte, de fascinaţia iraţionalului. De la Rousseau încoace, atacurile împotriva raţiunii nu au slăbit nicio clipă; romantismul şi simbolismul au apărut drept mişcări literare destul de repede depăşite, când, în realitate, ele nu sunt decât două din verigile îndelungatei ofensive purtate împotriva inteligenţei în numele intuiţiei. Uzată de propriul ei succes, tradiţia intelectuală care, începând cu noul aristotelism şi sfârşind cu Descartes şi cu *Enciclopedia,* a asigurat dezvoltarea culturii occidentale, nu a încetat niciun moment să fie în defensivă, străduindu-se mai degrabă să apere un clasicism formal decât să creeze o nouă conştiinţă a valorilor legate de îndrumarea metodică a spiritului. Din această pricină ne vine greu să surprindem adevăratele metode ale Renaşterii, a cărei tendinţă era tocmai să instituţionalizeze o ordine a gândirii susceptibilă să fie tradusă în raţiune figurativă. Nu cunoaştem decât intuiţia, ori metode statistice de distribuire întemeiate pe o logică axiomatică desprinsă de experienţa sensibilă. Foarte puţin din învăţămintele ştiinţei experimentale a trecut în domeniul sistemelor figurative sau, mai exact, în înţelegerea acestora. Arta a fost absorbită de literatură şi aceasta este raţiunea pentru care problema subiectului constituie cheia oricărei interpretări critice a unui sistem considerat aproape exclusiv în geneza sa.

Se spune că în artă totul este simbol, fără a se preciza însă la care anume din înţelesurile termenului de simbol se recurge. Putem spune tot atât de bine – şi în mod tot atât de gratuit – că, în artă, totul este realitate. Ceea ce este simbol în artă sunt semnificaţiile, conţinuturile, nicidecum sistemul de selecţionare a semnelor sau

întocmirea ordinii lor. Putem compara simbolurile figurative cu simbolurile matematice. Limbajul matematic constituie şi el un simbol cu două grade diferite, ecuaţiile şi semnele convenţionale fiind, printr-o convenţie tacită, reprezentative pentru o anumită manieră de a prezenta faptele şi de a le determina înţelesul. Pe de altă parte, ansamblul unui sistem matematic este, într-un chip abstract, reprezentativ pentru valori accesibile experienţei practice. Este perfect evident că un sistem figurativ asemeni celui al Renaşterii este în egală măsură reprezentativ – dar sub o formă transpusă – atât pentru experienţe individuale, cât şi pentru valori circulând sub formă concretă în societatea timpului. Nu am putea trage de aici concluzia că sistemul figurativ constituie proiectarea integrală, sau doar fragmentară, a anumitor aspecte ale conştiinţei comune a oamenilor din acea vreme. Ar însemna să facem astfel din conştiinţă singurul obiect al cunoaşterii; ar însemna să negăm totodată că, figurativă sau nu, o gândire nu constituie un efort pentru a reproduce realul în totalitatea lui, ci pentru a extrage scheme şi racursiuri din acest real. Împingând această judecată până la ultimele ei consecinţe, ar trebui să admitem astfel că ţelul suprem al oricărei gândiri simbolice, figurativă sau nu, ar face posibilă inventarierea şi – în sensul etimologic al termenului – reprezentarea tuturor fenomenelor survenite în natură. Cine spune simbol, spune nu substitut, ci echivalent şi transfer într-un sistem distinct de cel al obiectului considerat. Opera figurativă materializează rezultatele unei operaţii mintale şi nu pe cele ale unei cuprinderi imediate a unor modele concrete. Ea nu urmăreşte să comunice fapte sau valori existente independent de artistul care a creat-o şi de spectatorul care o interpretează. Ea nu reproduce, ea instaurează. Ea nu este mesaj, ea este instituire. Aceasta este raţiunea pentru care opera figurativă este în acelaşi timp reprezentativă pentru o acţiune individuală şi pentru o înţelegere colectivă.

Mai mult decât atât: cum ar mai putea fi considerată

opera figurativă – o operă care este situată în spaţiu, care nu poate fi repetată, care nu dezvoltă, ci sincretizează – drept un echivalent al unei gândiri ce se exprimă prin cuvlânt? Cum ar mai putea fi ea redusă la legile unui simbolism matematic sau mecanic, o dată ce se materializează în mod necesar în concret şi asociază prin ipoteză elemente eterogene? Iată punctele pe care trebuie să le precizăm.

Imaginea nu traduce în chip necesar valori de acelaşi ordin cu simbolurile lingvistice sau matematice; ea nu transpune în mod automat percepţii, fabulaţii sau texte. Fapt plastic, ea nu se reduce la fapte analoge.

Iată câteva exemple. Sunt foarte celebre şi le împrumutăm din perioada de început a Quattrocento-ului; ele ne dovedesc că artiştiţii ne spun lucruri ce *nu se exprimă în mod natural decât în pictură.*

Simtă Treime de Masaccio a fost pictată pe la 1425 pentru biserica Santa Maria Novella, unde se află şi astăzi, în prim-plan sunt cele două figuri îngenuncheate ale donatorilor: Sassetta şi soţia sa. Ne mulţumim cu această observaţie pentru a ajunge la concluzia că arta lui Masaccio exprimă valorile unei clase restrânse a societăţii, cea pe care F. Antal o numeşte în mod curios *upper middle class*[4]. Căci dacă familia Sassetti, legată de familia Medici, a fost alcătuită din neguţători, Cosimo, şeful clanului, va instaura la început o dictatură iar mai târziu o adevărată dinastie, care se va ruina mai înainte de sfârşitul secolului şi nu va supravieţui apoi decât sub înfăţişarea unei case princiare (Machiavelâi a spus-o răspicat!). Să privim mai de aproape imaginea. Cei doi Sassetti: doi oameni rugându-se, doi donatori după moda medievală. Ei se află de o parte şi de alta a unui arc de triumf în manieră antică; un arc dincolo de care privirea cuprinde o boltă pictată în *trompe l'oeil* (pictură iluzionistă – n.tr.). Să nu uităm că există o altă boltă tot atât de celebră şi mai cunoscută, cea pe care Bramante a pictat-o tot în *trompe l'oeil* în corul

4 Frederik ANTAL, *Florentine painting and its social background. The burgeols republic before Cosimo de' Medici's advent to power, XIV and early XV centuries.* Londra, 1947.

bisericii San Satiro din Milano, în anul 1482. În ambele cazuri, avem în faţă o arhitectură imaginară, o arhitectură de anticipaţie, o prefigurare a ceea ce ar putea să fie rolul de mecena al donatorilor, dacă ei ar avea mijloacele tehnice şi materiale necesare. Ne aflăm aşadar în faţa mărturiei unui artist care merge înainte, a unui contemporan al lui Brunelleschi, năzuind asemenea acestuia din urmă să exprime nu valori câştigate, ci ambiţii şi reprezentări imaginare. Reprezentări, nu fapte şi nici realităţi. Sub acest arc, două elemente, două obiecte prost studiate şi cu toate acestea foarte bogate în înţeles: *Siinta Treime* şi o *Pietà,* cu Sfânta Fecioară şi Sfântul Ioan. Figuri drapate, dar, fapt demn de reţinut, drapate nu după modelul antic, ci asemenea sculpturilor ¡lui Sâuter. Câteva cute burgunde, pe care le regăsim tot atunci la Andrea de! Castagno; este fără îndoială reflexul celeilalte arte moderne, cea cultivată în ţările nordice, unde bogaţii neguţători care se prefac în bancheri îşi au afacerile, interesele şi averile. *Sfânta Treime* este clasică, sau aproape: urmează tradiţia. Dar această cruce se situează într-un *loc* distinct de cel al arcului monumental; am putea spune că ea pluteşte într-un spaţiu abstract. Două universuri se pătrund fără a se contopi. Cei doi Sassetti au o dublă viziune: pe de o parte, îl văd pe Dumnezeu sub înfăţişarea lui clasică; văd de asemenea un nou univers ce urmează să fie edificat pe baze imaginare şi potrivit cu un proces mintal cu totul diferit de celălalt.

Mai mult, crucea de care vorbeam se înalţă în faţa unui sarcofag care ţine în acelaşi timp şi de unul şi de celălalt din cele două sisteme intelectuale şi figurative ce se întrepătrund aici. Pe de o parte, sarcofagul ne trimite la tema lui Iisus în mormânt, în egală măsură creştină şi medievală, la Bellini; dar el se identifică în acelaşi timp cu sarcofagele pe care Renaşterea florentină începe să le înalţe în sanctuarele creştine în onoarea eroilor lumii noi. Curând, un asemenea sarcofag va adăposti osemintele neamului Sassetti şi pe cele ale lui Piero de Medici în sacristia bisericii San Lorenzo, iar mai târziu osemintele

marilor de Medici în colosala lor capelă. Această fuziune a lumii antice şi creştine, această ambiguitate a culturii o lântâlnim atât în opera scriitorilor, cât şi în acţiunea politicienilor. Dar Masaccio murise în anul 1428 şi nu exista pe atunci, din Renaştere, sub o formă pozitivă, decât opera lui şi câteva capodopere, figurative şi ele, datorate lui Donateflo şi Brunelileschi. Înaintea oamenilor de acţiune, gânditorii şi artiştii vor crea cadrul imaginar al noii ideologii a gloriei, după cum o dovedeşte sarcofagul lui Leonardo Bruni de Bernardo Rossellino (1444), de la biserica Santa Croce din Florenţa.

Exemplul ales ne arată că semnificaţia unei opere nu poate fi redusă la un „subiect" sau la o temă formală unică. Pe lângă aceasta, el ne îngăduie să înţelegem cum un spectator cu totul străin de cultura mediului în care opera a fost creată poate reconstitui anumite elemente ale dialogului lăuntric care, după judecata autorului precum şi după cea a comanditarului, a justificat îmbinarea, la prima vedere paradoxală, a unor elemente împrumutate din mai multe sisteme de reprezentare. Surprindem totodată cum confruntarea acestor elemente impune spectatorului ceea ce am numit necesitatea unui parcurs. Aşa, de pildă, nu ne este îngăduit să considerăm că atât semnul *Sfintei Treimi,* cât şi arcul de triumf aparţin unuia şi aceluiaşi sistem de intelecţie şi, ca urmare, de prezentare. Opera nu este făcută, pe de altă parte, din semne aruncate la întâmplare şi pe care le putem reuni după bunul nostru plac; tot aşa cum în limbă există foneme şi cuvinte, în arta figurativă există semne cu totul elementare şi altele constituind tot atâtea entităţi, dacă nu chiar ansambluri semnificative. Unul din ţelurile lucrării de faţă va consta tocmai în a lămuri în ce măsură se articulează ansamblurile şi semnele cele mai elementare ale sistemului figurativ.

Analiza *Sfintei Treimi* de Masaccio ne îngăduie să ridicăm în termeni concreţi problema stabilirii unei diferenţieri între elementele figurative şi sistemul de legături ce reuneşte întregul şi părţile. Un alt exemplu ne va ajuta să surprindem existenţa unei alte probleme de

lectură. El ne va îngădui să scoatem de astă dată în relief nu necesitatea de a degaja sistemul combinatoriu al unei compoziţii figurative, ci relaţia care uneşte o temă cu forma de prezentare a operei.

Unul dintre incunabulele picturii din Quattrocento este un mic panou de lemn pictat de Masolino şi păstrat astăzi la Muzeul din Neapole. Acest panou este pictat pe ambele părţi. Pe una din feţe o vedem pe Sfânta Fecioară într-o *mandorla* alcătuită din îngeri zburând; înţelegem limpede că avem în faţă o Adormire a *Maicii Domnului.* Pe cealaltă faţă se află o compoziţie mai complexă: în registrul inferior, un papă, purtând pe cap întreita sa tiară, trasează pe pământ planul unui edificiu bazilical în formă de cruce latină; în jurul lui, mulţimea se aşază pe două rânduri pentru a (degaja astfel un spaţiu construit în perspectivă după principiul punctului de fugă unic la orizont. Câteva volume arhitectonice subliniază această construcţie geometrică a spaţiului. Dar compoziţia este în acelaşi timp despărţită în două de o linie orizontală şi, în ipartea de sus, îi vedem pe Iisus şi pe Sfânta Fecioară în ceruri, deasupra unui nor, într-un cerc colorat. De la bun început, este evident că Masolino a folosit aici, în cadrul aceleiaşi compoziţii, mai multe metode de proiectare a unei imagini pe ecranul plastic cu două dimensiuni. Perspectiva liniară este folosită aici, împreună cu împărţirea suprafeţelor, potrivit unui sistem pur intelectual de semnificare. Jos este pământul, sus este împărăţia Cerurilor, în care legile fizicii nu mai au putere; avem de-a face cu o atribuire de valori pe de-a întregul conformă gândirii medievale.

În ce priveşte reversul, este adevărat că el ne arată o Sfântă Fecioară tronând printre îngeri, afâindu-se în chip firesc în împărăţia cerurilor, cu deosebirea că, aici, *mandorla* nu este pur şi simplu o împărţire a suprafeţei pictate corespunzând unei ierarhii a elementelor reprezentate, ci constituie o *nuvola.* Voi explica mai târziu în ce constă acest obiect care face parte din accesoriile folosite de către ordinele de călugări ale timpului pentru a

construi platformele pe care figurile sfinţilor sunt plimbate pe străzile oraşului în zilele de sărbătoare. Un text al lui Vasari ne-a păstrat o descriere a acestui vehicul alegoric, ce reapare într-un mare număr de tablouri din Quattrocento. Sfânta Fecioară, reprezentată pe cealaltă faţă la locul cuvenit potrivit cu statutul ei la nivelul credinţelor şi dogmelor, cu alte cuvinte – în ceruri împreună cu Iisus, nu este arătată aici aşezată pe tronul Slavei, ci înălţându-se spre el. Avem în mod evident de-a face cu o Sfântă Fecioară a *Adormirii.* Care este însă atunci raportul ce reuneşte cele două feţe ale panoului, sau, cu alte cuvinte, care este faţa şi care este reversul lui?

Pentru a da un răspuns, trebuie să considerăm registrul inferior al acestei duble compoziţii în care figurează, pe pământ, papa întemeind o biserică. Anecdota poate fi uşor reperată. Este vorba de papa Liberiu, întemeietorul primei bazilici de pe colina Aventinului, ridicată între anii 352 şi 366 pe locul unui templu păgân. Transformarea acestui prim edificiu şi decorarea sa cu mozaicuri, realizate de papa Sixtus al III-lea între anii 432 şi 440, au avut loc îndată după conciliul de la Efes din anul 431, care a sanctificat-o pe Fecioara Maria şi a aşezat-o în ceruri alături de fiul ei. Santa Maria Maggiore a fost prima biserică a Sfintei Fecioare, proaspăt ridicată la un rang cvasidivin şi asimilată, în fond, cu „eroii" păgânismului. Cu începere de la această dată, Biserica Universală a ridicat tot mai multe temple ale Fecioarei şi a reprezentat-o – urmând mai cu seamă pilda timpanului de la Senlis (înainte de 1190) – aşezată pe tron, în ceruri, de către fiul ei. Faţa panoului care ne interesează ne oferă, aşadar, toate elementele de intelecţie pe care le-am putea dori. Dar nu întâmplarea şi niciun simplu capriciu al pictorului a plasat pe reversul acestei prime compoziţii o altă compoziţie în care Fecioara, înconjurată de îngeri, este plasată în centrul unei *mandorle,* despre care am spus că nu este doar un semn figurativ, o împărţire de suprafaţă, ci reprezentarea unui obiect câtuşi de puţin figurativ, absolut concret.

Cu câţiva ani înainte de crearea panoului, Biserica se ocupase încă o dată de statutul Sfintei Fecioare. Se precizase atunci nu numai că, o dată ajunsă în ceruri, Sfânta Fecioară fusese aşezată alături de fiul ei pe tronul divin, dar că, asemeni fiului ei, ajunsese în ceruri pe calea neobişnuită şi supranaturală a înălţării. Astfel a fost formulată dogma Adormirii Maicii Domnului. Dacă Masolino a reprezentat deci, pe reversul tradiţionalei compoziţii în care Sfânta Fecioară se află în ceruri fără ca noi să ştim cum a ajuns acolo, o altă imagine arătându-ne de astă dată tocmai modalitatea prin care ea s-a înălţat la cer, soluţia lui nu este o fantezie liberă ori gratuită. Panoul de care ne ocupăm este unul din primele monumente figurative menite să ilustreze noua dogmă a Adormirii Maicii Domnului; el prefigurează lunga serie de opere ce vor proclama această dogmă, rămasă extrem de populară, ba aş zice chiar – proletară. Mai târziu, *Adormirea Maicii Domnului* de Tiţian va renunţa la cârjele *nuvolei,* iar Murillo va combina o Sfântă Fecioară înălţându-se la cer cu o altă imagine, care îi aşază la picioare craiul nou.

La începuturile Quattrocento-ului, se impunea inventarea unei teme care să fie adecvată atât unei noi credinţe, cât şi unor uzanţe paraliturgice extrem de precise. Dublarea compoziţiei este firească şi ea dezvăluie spectatorilor o credinţă în curs de evoluţie. De ce a introdus însă pictorul un al treilea element în opera sa şi anume – evocarea zidirii unei biserici de către papa Liberiu? Fără nicio îndoială pentru că proclamarea dogmei Adormirii Maicii Domnului ne readuce la Roma. Papa dorise să-şi afirme astfel primatul în domeniul doctrinal. Tot aşa cum tabloul lui Masolino ne-a trimis la Tiţian şi la Murillo, el ne îndrumă şi către viitoarele dogme mariale ale Imaculatei Concepţii. Dar este vorba de o cu totul altă linie decât cea care conduce la reprezentările Intrării în Biserică, linie de care ţine în mai mare măsură Murillo.

Privind pictura lui Masolino, ne punem întrebarea care este adevărata „imagine” şi care este glosa? în primul moment, mă întrebasem dacă, aşa cum părea să rezulte în

mod evident, lucrarea lui Masolino, tablou de confrerie în care era materializată tradiţia unui *paso*[5], mi trebuia privită drept o imagine realizată pentru o confrerie a Adormirii Maicii Domnului. Caracterul roman şi papal al celeilalte feţe tinde să ne sugereze că panoul a fost pictat în timpul şederii lui Masolino la Roma şi destinat Papii. Voi cita de altminteri exemplul lucrării *Miracolul ostiei* (1465 – 1469) realizată de Uocello la Urbino, lucrare comportând fără nicio îndoială o relaţie între activităţile unei asociaţii pioase şi opera figurativă[6]. Or, compoziţia lui Uccello este incontestabil legată de o activitate pontificală orientată spre Cruciadă. Ne găsim în faţa unei opere din care se degajă valorile unei dogme noi, şi totodată în orbita Papalităţii.

Este în orice caz evident că lectura operei figurative implică reconstruirea unui sistem coerent de valori; că nu putem considera pictura drept un proces de transfer al unor ansambluri reale pe ecranul plastic cu două dimensiuni; că lectura operei >ne sugerează un anumit parcurs prin mijlocirea căruia nu comunicăm doar cu domeniul realităţilor materiale care l-au inspirat pe artist, oi şi cu domeniul realităţilor imaginare, cu alte cuvinte, cu domeniul unor valori şi înlănţuiri de gânduri sudate în ansambluri atât de coerente, încât suntem siliţi să facem un mare efort pentru a le disocia în elemente de reper aparţinând atât multiplelor niveluri ale cunoaşterii, cât şi ale realităţii.

Un al treilea şi ultim exemplu ne va îngădui să înţelegem cum problema subiectului şi cea a descifrării operei figurative comportă o nuanţă de ambiguitate graţie unei confuzii fundamentale legate de noţiunea de realitate.

Am ales şi de astă dată o operă ilustră: dipticul familiei Montefeltro, de la Muzeul Uffizi din Florenţa,

---

5 în cazul de faţă, tradiţională reprezentare dramatică spaniolă a Patimilor Domnului (n. tr.).

6 Pierre FRANCASTEL, *Un mystère parisien illustré par Uccello. Le miracle de l'hostie à Urbin.* în *Revue archéologique,* 1952, şi *La Réalité figurative,* Paris, 1965, p. 316.

pictat de Piero della Francesca.[7]

Federico da Montefeltro a fost dacă nu unul din cei mai mari condotieri ai secolului ăl XV-lea, în orice caz, unul din cei mai norocoşi. Putem spune fără teamă că el a fost braţul secular al Papalităţii, însărcinat să cârmuiască, în cel de al treilea sfert al veacului, Urbino şi oraşele aflate dincolo de Apenini. Se ştie că stăpânirea oraşelor din Romagna a constituit dintotdeauna – până în secolul al XIX-lea – una din grijile de seamă ale Papalităţii. Dar stăpânirea unor capete de pod dincolo de Apenini juca un rol cu totul deosebit pe la 1465, într-un moment în care papii reluau proiectele unei cruciade şi, pe de altă parte, se străduiau să limiteze pătrunderea ameninţătoare a unei Veneţii aflate în plină expansiune pe pământul peninsulei. Peste puţină vreme, papii Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea vor lupta cu Veneţia şi Franţa tot pentru a stăpâni oraşele din Romagna; Romagna va deveni fieful familiei Borgia în ambiţiosul ei plan de a întemeia un regat al Italiei. În sfârşit, căsătorindu-se cu o Sforza, Federico, un parvenit, se ridică la nivelul marilor case ale timpului său. Este demn de remarcat faptul că acest întemeietor se prezintă aici sub o înfăţişare foarte diferită de cea a unui simplu condotier. Nu mai avem în faţă un Colleoni sau un Gattamelata, nu mai privim un învingător pe un câmp de bătălie, pe războinicul din *Bătăliile* lui Uccello. Rănit la obrazul drept într-un turnir, ducele e reprezentat din stânga. Doreşte maiestatea, nu violenţa.

Este de ajuns să citim notele închinate acestei capodopere pentru a şti că dipticul de la Urbino ridică o problemă de lectură. Anumiţi autori datează dipticul din anul 1465, orientându-se după textul unui umanist din Verona pe nume Ferrabo; s-a făcut însă justificată observaţie că, vizitând Urbino, Ferrabo nu menţionează decât un portret al ducelui, cu toate că ducesa, care avea

---

7 Acest diptic prezintă ipe irecto un dublu portret: Federico af
Il-lea da Montefeltro, duce de Urbino, şi Battista Sforza, soţia sa ; pe verso, ducele şi ducesa sînt reprezentaţi pe care alegorice detaşîn- du-se pe fundalul unui peisaj. Data la care ducele a fost învestit, precum şi data morţii ducesei ne îngăduie să stabilim că această lucrare datează de prin 1465—1472 şi anii imediat următori.

să moară în 1472, era fără îndoială în viaţă în timpul şederii sale în oraş. În ceea ce-l priveşte, Adolfo Venturi considera că figura ducesei reproducea o mască de ceară, adică o imagine mortuară. În plus, inscripţia plasată sub triumful ducesei este redactată la trecut, în timp ce inscripţia de sub carul ducelui este la prezent. Ţelul meu, foarte precis, fiind de a căuta condiţiile intelectuale care subîntind în general posibilitatea unei lecturi a operei figurative din Quattrocento, nu voi analiza decât acele elemente care ne pot ajuta în tentativa noastră de a situa cu mai multă claritate punctul de contact existent pe atunci între imagine şi realitate.

Pentru recto, nicio dificultate: ni se prezintă portretele stăpânilor unui ţinut aflat de puţină vreme în mâinile lor. Către sfârşitul secolului al XV-lea, rolul oare revine personalităţii prinţului este îndeajuns de binecunoscut, destul de curent, pentru a nu mai ridica vreo problemă fundamentală. Şi, cum se întâmplă întotdeauna când e vorba de asemănare, ne lipsesc elementele de informaţie care să ne îngăduie să stabilim dacă portretele de la Urbino sunt sau nu asemănătoare, în sensul fotografic al termenului. Fără îndoială, destul de asemănătoare cel puţin în trăsăturile lor caracteristice, aceste două efigii sunt de neuitat. Cum pictorii luaseră, de la Pisanello încoace, obiceiul de a reprezenta cu fidelitate personajele, mai cu seamă din profil, acest diptic este, ca funcţie, un fel de dublă medalie, până şi caracterul sumar, sintetic, al peisajului zugrăviindu-ne ţinutul muntos şi deschis spre mare stăpânit de aceşti prinţi, fiind înrudit cu soluţiile abstracte îndrăgite de creatorul de medalii. Adăugaţi şi inscripţiile, plasate bineînţeles ou în exergă, ci în stilul propriu med aii ei.

Nu voi insista asupra alegoriei ca atare. Să notăm totuşi că în faţa noastră se deschide aici un splendid teren de studiu, pentru că nimeni nu a descifrat semnificaţia figurilor care înconjoară pe revers perechea ducală. Bineînţeles, ducele este încoronat de Victorie; bineînţeles, ducesa este călăuzită de Amor, asemeni ducelui. Şi,

bineînţeles, cele trei figuri aşezate înaintea ducesei reprezintă virtuţile teologale. Nu ni se spune însă nimic despre cele două „virtuţi” aflate în picioare în preajma ducesei, după cum nimic nu ni se spune despre virtuţile aşezate în partea din faţă a carului în care se află ducele. Intenţionez acum să demonstrez că, aici, la fel ca în panoul lui Masolino, dorinţa de a materializa abstracţiile nu este unicul imperativ care determină selecţia detaliilor, că lectura acestei opere ne face să descoperim rolul jucat de unele situaţii de fapt în virtutea cărora artistul a ales anumite elemente figurative în detrimentul altora. Aceste elemente sunt ridicate la rangul de simbol nu printr-o referinţă la un limbaj convenţional preexistent, ci, dimpotrivă, prin stabilirea unor înţelesuri care nu pot fi surprinse, fie prin referinţă la un mediu maturai, fie prin studiul unui vocabular preexistent, decât în funcţie de opera ambiguă aflată sub ochii noştri.

Nimeni nu a remarcat faptul că reversul dipticului este împărţit în trei suprafeţe, articulate bineînţeles între ele, dar totodată şi ireductibile între ele. Registrul inferior simulează un zid, o suprafaţă purtând inscripţii în maniera antică; el se termină eu o uşoară cornişă evocând cu discreţie arhitectura arcurilor de triumf din care nu ne este sugerată forma propriu-zisă, ci materia şi, ca să zicem astfel, stilul. Registrul median alcătuieşte un fel de drum din piatră. Este un spaţiu aflat în afara naturalului, un fel de terasă care ne trimite în egală măsură la amintirea solului pavat al străzilor unui oraş modern şi la viitorul *paleo scenico* al scenei teatrale. În rezumat: o suprafaţă de prezentare. Cel de al treilea registru, cel de sus, ne prezintă un peisaj sugerând caracterele particulare ale ţinutului Urbino şi reluând aspectele peisajului care însoţeşte pe recto cele două efigii.

Nu vom reţine, pentru moment, decât registrul median. Soclul, culoarul de circulaţie care, prin opoziţie cu fundalul realist, cu prim-planul monumental şi memorial – în sensul propriu al termenului – corespunde cu un spaţiu de prezentare liturgică, susţine două care; în ele, îi aflăm

din nou pe cei doi eroi de pe recto, de astă dată într-o situaţie alegorică. Toată lumea a observat că aceste compoziţii sunt legate de riturile triumfului care constituie, de la Petrarca încoace, un element capital în jocul imaginar al timpurilor noi. S-a crezut însă, în mod greşit, că această compoziţie constituie un simbol unic şi nu ne trimite decât la o serie de reprezentări abstracte. Am mai avut prilejul să arăt în altă parte că, în realitate, de la Petrarca încoace, carul de triumf devenise un accesoriu obişnuit al riturilor vieţii publice, la Florenţa mai cu seamă.[8] în cazul dipticului de la Urbino, substratul concret al imaginii este mai complex. După cum am mai arătat, carul în care se află cei doi eroi este un *carroccio,* carul de luptă pe care armatele îl târăsc cu ele în bătălie, slujind drept punct de orientare pentru trupe şi chiar, într-un fel, drept drapel; un car de luptă care, o dată căzut în mâinile duşmanului, însemna înfrângerea celor ce l-au pierdut sau care, dimpotrivă, exprima un transfer de suveranitate o dată ce intra într-un oraş cucerit. Prezenţa sa ne arată, în cazul nostru, că această compoziţie comemorează intrarea triumfală a celor doi soţi în domeniul lor, adevărata luare în stăpânire a unui ţinut a cărui imagine este redată, prin semne picturale, pe recto şi în registrul superior al ansamblului.

Mai – mult chiar: putem găsi într-o nuvelă de Bandello un text închinat faimoasei Isabella d'Este, marchiză de Mantova, întâlnită la Ippolito Sforza şi la Bentivoglia. Aflăm din acest text că, după ce s-a măritat la vârsta de aproape 15 ani cu Ermes Visconti, o altă Sforza, pe nume Bianca Maria, fiica lui Giacomo Scappardone de Casai Monferrato cu o grecoaică, a primit în dar din partea lui Francesco, viitorul ei cumnat, cu prilejul intrării ei în bunul oraş Milano: *„Una superbissima carretta tutta intagliata e messa ad oro, con una coperta di broccato riccio sovra riccio tutto frastagliato* e *sparso di bellissimi ricami e fregi. Conducevano quattro corsieri bianchi come*

8 Pierre FRANCASTEL, La *Reallte figurative,* p. 217 şi mai ales p. 239 : „Notă asupra originilor carului : simulacrele Renaşterii".

uno a*rmellino essa carretta, ei corsieri medesimamente crano di grandissimo preggio. Su questa carretta entră la signora Bianca Maria trionfantemente în Milano, e visse col signor Ermes circa şei anni"*[9]. Este limpede că în ziua nunţii lui Federico da Montefeâtro cu Battista Sforza, sărbătorită la Pesaro la 10 februarie 1460, cei doi soţi au celebrat probabil un rit de luare în stăpânire mai mult sau mai puţin asemănător cu cel celebrat de prinţesa de Milano. În orice caz, *armellino* şi *carroccio* făceau parte din ceremonie, înserate atât lân vechile riituri ale războiului medieval, cât şi în reprezentările triumfale ale petrarchismului, primul efort de vizualizare ambivalenţă şi poetică – dar în acelaşi timp concretă – a culturii antice.

Termenul de simbol este cu totul impropriu pentru a desemna sistemul de – relaţii de acest tip stabilite – între lucrul spus şi lucrul figurat. După cum nu s-ar putea vorbi nici de realism în sensul îngust al termenului. Căci, se înţelege de la sine, nu a existat, bunăoară, niciun inorog la carul Battistei Sforza! Am dori în schimb să ştim ce ţine ea în mâini, pe genunchi. Este mai mult decât probabil că, în ceea ce-l priveşte pe Federico, purta în acea zi ¡bastonul său de comandant. În faţa lui, pe car, coloana sfărâmata sugerează un ultim raport între obiecte figurative, semnificaţii şi realitate. Este îndoielnic ca această emblemă să fi figurat în cortegiu în ziua intrării triumfale în oraş. Trebuie mai degrabă să o legăm de un fapt admis de noi mai înainte şi anume că dipticul de la Urbino a fost executat după moartea ducesei Battista. În aceste condiţii, dipticul reprezintă un memorial, ceea ce justifică inscripţiile în manieră antică, precum şi timpul trecut folosit în textul închinat ducesei.

Astfel se află legate în cadrul uneia şi aceleiaşi

---

9 „O prea minunată caretă toată încrustată şi suflată în aur, cu o acoperire dintr-un -brocart numai inele şi ornamentat şi presărat tot cu cele mai frumoase podoabe şi broderii. Patru bidivii albi ca o hermină trăgeau astă caretă şi bidiviii erau de -asemenea de cel mai mare preţ. Pe astă caretă intră sign-ora Bianca Mania în chip triumfal la Milano şi trăi -cu signor Enmes aproape şase ani." Matteo BANDELLO, *Novelie,* IV, — II Bandello a l'illustrissima et -ecceHentissi-ma signora, la signora Isabella d'Este, manchesana di Maotova : La *contessa di Ceilant fa ammazzare ¡1 conte di Masino e a lei* e *mozzo il capo, Scriitori d'Italia,* voi. II, Bandello, 1910.

compoziţii două momente din viaţa eroilor separate de trecerea destinului. Asemeni spaţiului, timpul este discontinuu; timp şi spaţiu fixând limite şi nu momente obiective desprinse din real. Cu cât descoperim mai multe elemente preluate din real, cu alte cuvinte – concrete, cu atât mai mică este exactitatea pe care o constatăm în folosirea lor. Obiectivitatea elementelor şi arbitrarul său, mai precis, intelectualismul abstract al ansamblurilor, constituie o lege fundamentală a experienţei figurative. Criticul care doreşte să stabilească o relaţie simplă între real, perceput şi imaginar este victima unei adevărate aberaţii. După cum am demonstrat în altă parte, dialectica semnului figurativ nu este o dialectică cu doi, ci cu trei termeni.[10] Şi consider că, dacă dorim să definim subiectul dipticului de la Urbino, nu ne putem limita la desemnarea unui raport simplu, oricare ar fi el. O compoziţie plastică este *locul* în care se decantează o experienţă personală şi, în acelaşi timp, cunoştinţele unei societăţi; ea se organizează în jurul unor valori de spaţiu şi de timp, prin raport cu cauzalităţi care nu sunt în contradicţie cu trăitul, dar care sunt totuşi subordonate unor legi tot atât de stricte şi tot atât de convenţionale ca cele ale tuturor limbajurilor.

Aceste trei exemple sunt de ajuns pentru a ne face să înţelegem că este cu neputinţă să socotim că tema anecdotică a unei opere de artă, o dată cunoscută, ne-ar furniza o indicaţie suficientă pentru a o putea descrie şi înţelege. Descifrarea oricărei compoziţii plastice ne arată, într-adevăr, că imaginea figurativă posedă caractere specifice ce nu au fost îndeajuns studiate până în momentul de faţă. Nu am putea spune că artele nu au progresat de la Renaştere încoace; ne izbeşte însă cât de puţin s-a mers înainte pe calea reflecţiei critice asupra mecanismului lor origina! de semnificare. Filologia devoratoare s-a înscăunat ca singură ştiinţă a limbajului. Ea pretinde astăzi să constituie paradigma oricărei cercetări a unui instrument de semnificare. Ştiinţele s-au

10 *La Râalite figurative,* p. 98.

apărat mai bine pentru că atât obiectele produse de ele, cât şi gradul lor de abstractizare şi orientarea lor pozitivă le-au sustras atracţiei exercitate de lingvistică. Mândră de incontestabilele ei succese, lingvistica crede astăzi, cu destul de multă naivitate, că este în stare să determine forma oricărei gândiri atunci când această gândire nu se orientează spre dorinţa de realizare, ci spre cea de exprimare şi de sistematizare a unui concept.

Este cu toate acestea evident că artele şi, în mod cu totul deosebit, artele figurative – printre care pictura ocupă un loc de frunte – joacă în viaţa societăţii un rol paralel cu cel al limbajurilor. Funcţia lor constă şi în a materializa, în forme transmisibile şi lesne de mânuit pentru spirit, cunoştinţe care se întind de la cel mai înalt nivel al abstractizării la cele mai utilitare ţeluri de informare. Şi tocmai această interpenetraţie a funcţiilor (îndeplinite de limbaj urile vorbite şi de sistemele figurative este cea care ne face să putem atât de greu stabili o distincţie între aceste două demersuri ale spiritului, substanţial diferite între ele.

Înainte de a întreprinde un studiu amănunţit al manierei în care, într-una din epocile de răscruce ale istoriei, un sistem figurativ s-a constituit, s-a dezvoltat şi s-a instituţionalizat transformându-se fără a se altera, considerăm că e necesar să prezentăm încă o serie de observaţii care să ne lămurească ce anume reprezintă imaginea figurativă în perioada istorică aleasă de noi.

Imaginea. nu este un dublu al realităţii percepute. Se ştie astăzi că orice impresie sensibilă recepţionată de o retină omenească este elaborată în mod instantaneu, că niciun influx nervos nu este captat la periferie pentru a fi transmis în stare pură creierului prin intermediul ramificaţiilor nervului optic. Retina este o parte a creierului, iar fibrele ei sunt active şi diferenţiate. Unele dau naştere senzaţiilor colorate, altele înregistrează planurile şi limitele, care generează la rândul lor amplasările în profunzime şi contururile. Este absolut fals să spunem că imaginea reflectă un concept. Elaborate

între retină şi creier, senzaţiile vizuale nu sunt condiţionate de idei susceptibile de a fi formate luându-se ca punct de plecare o altă ordine de percepţie sensibilă. Singurele sisteme de legătură care utilizează limba şi gândirea discursivă ca instrument – nu privilegiat dar specific – al uneia din formele de activitate a spiritului nu comandă în egală măsură activitatea vizuală şi figurativă. Imaginea figurativă nu este nici realistă în raport cu lumea exterioară, nici echivalentă în raport cu orice altă formă de gândire posibilă: matematică, lingvistică, biologică, arta constituind tocmai unul din instrumentele cu neputinţă de separat de orice viaţă a spiritului, instrument solidar cu celelalte mari forme de surprindere simultană şi de instituţionalizare a experienţei sensibile, dar şi distinct de ele. Imaginile figurative nu sunt utilizate pentru a ilustra o cunoaştere ce ar putea fi exprimată şi sub o altă formă. Arta şi numai arta poate să exprime ceea ce exprimă. Şi ceea ce exprimă arta scade şi, în acelaşi timp, adaugă anumite elemente esenţiale la citul pe care îl pot exprima celelalte forme active de elaborare şi de fixare a ordinii fenomenelor. Este surprinzător să constatăm că spirite puternice au putut da dovadă de atât de puţină luciditate într-un asemenea domeniu. Este greşit să spunem că pictorul are privilegiul de a nu fi niciodată constrâns să facă o opţiune[11]. Pictorul este privit drept un instrument sau drept o fiinţă inspirată, înzestrată cu privilegiul de a scrie sub dictarea naturii. Vom avea în acest sens mereu prilejul să constatăm în ce măsură epoca noastră este dominată de concepte idealiste care ne trimit înapoi la toate intuiţionismele mistice ale istoriei.

Imaginea figurativă nu reproduce fragmente separate ale universului sub aparenţa lor cea mai fidelă cu putinţă. Nu putem spune nici că ea ar ilustra o cultură ale cărei concepte se formează toate în planul abstracţiei susţinute de limbă. Mai mult decât oricine altul, filologul cel mai puţin conştient de valorile specifice ale imaginii este prizonierul formelor pe care tradiţia figurativă le impune

11 Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil* et *l'esprit,* în Art *de France,* 1961, p. 188.

imaginaţiei, îndrăzneţ în interpretările sale tehnice, el este tipul însuşi al tradiţionalismului atunci când e vorba de a se forma noi concepte, reprezentative pentru ansambluri inteligibile depăşind cadrul strâmt al ştiinţei sale. Unii consideră că pot ieşi din impas invocând simbolismul. Un mare lingvist proclama nu demult că individul şi societatea se determină exclusiv prin limbă şi că tot numai prin limbă trăiesc culturile. Îşi întemeia demonstraţia pe următoarea evidenţă: limbajul re-produce realitatea. „Vorbitorul face să renască prin discursul său evenimentul şi experienţa sa în legătură cu evenimentul. Cel ce îl aude surprinde evenimentul reprodus... Omul a simţit întotdeauna – şi poeţii au cântat-o adesea – puterea întemeietoare a limbajului, care instaurează o realitate imaginară, dă viaţă lucrurilor moarte, ne face să vedem ceea ce nu există încă, aduce alături de noi ceea ce a dispărut... Nu există putere mai înaltă şi toate puterile omului... decurg din ea. Societatea nu e posibilă decât prin limbă; prin limbă, de asemenea, şi individul. „Putem fi fără îndoială de acord cu E. Benveniste când afirmă că limbajul participă la cea mai înaltă facultate inerentă condiţiei umane: facultatea de a simboliza. Dar el greşeşte tot atât de neîndoielnic atunci când îşi imaginează că facultatea simbolică are un singur aspect ce se identifică cu funcţia limbajului.

În perspectiva structuraliştilor, ar exista de asemenea un decupaj pozitiv, imuabil, al realităţii. Rolul limbii ar fi de a dezvălui structurile ascunse ale unui real corespunzând conceptelor. Dacă omul ar recurge din întâmplare la alte sisteme de semne, acestea din urmă nu ar putea fi decât secunde, deoarece ele nu i-ar îngădui să revizuiască decupajul, nici să descopere noi structuri, noi concepte sau noi noţiuni, permiţându-i doar să materializeze sub o altă formă un dat dobândit, la drept vorbind inalterabil. Ajungem astfel la noţiunile de transfer şi de ilustrare a experienţei prin intermediul unor imagini depinzând de o conceptualizare prealabilă. De aici se elaborează o doctrină foarte la modă, doctrină potrivit căreia imaginea figurativă ar avea rolul de a cifra, după un cod deosebit de

codul limbajului, un material conceptual elaborat în prealabil şi susceptibil de a fi comunicat pe căi diferite ansamblului de indivizi care alcătuiesc o societate. Se trece apoi la noţiunile de informaţie şi de mesaj. De fapt, am alunecat în cel mai desăvârşit platonism. O lume exterioară – să spunem, pentru comoditatea discursului: o lume divină – ar exista undeva, constituită după principii identice cu demersurile spiritului uman şi menirea noastră ar fi să o decriptăm, folosind ca instrument mai întâi limba, instrument de conceptualizare, şi apoi imaginea – instrument de vizualizare. Toate acestea implică o perfectă concordanţă între spiritul omenesc şi sufletul universului, cum se credea în cele mai frumoase vremi ale Renaşterii, către sfârşitul secolului al XV-lea.

Nu respingem ideea că ar exista un anumit raport, pe de o parte, între decupajele pe care spiritul uman le practică în real şi acest real exterior omului, pe de alta, dar este perfect evident că faptul însuşi de a descoperi prin intermediul unei gândiri, oricare ar fi ea: lingvistică, matematică, fizică, biologică, figurativă, o ordine revelând posibilitatea de a înţelege fenomenele nu implică câtuşi de puţin nicio perfectă adecvare a întregului la părţi, nici a simbolului la realitate. Este limpede că omul a reuşit de multe ori în decursul istoriei sale să elaboreze sisteme de înţelegere şi de reprezentare sau de notare a fenomenelor care îl hărţuiesc din toate părţile; înzestrate cu o valoare operaţională, aceste sisteme sunt fără nicio îndoială legate de legile care conduc desfăşurarea forţelor naturale în acel domeniu al universului în care se desfăşoară experienţa noastră, limitată la câmpul de cuprindere al simţurilor noastre. Nu rezultă însă de aici că ne-am apropia de marele secret. Şi este mai mult decât evident că teoriile actuale ale lingviştilor aparţin unei forme de gândire istoriceşte depăşită.

Nu punem, desigur, la îndoială faptul că civilizaţia izvorâta din Renaştere a avut drept trăsătură fundamentală o dezvoltare a filologiei fără seamăn până atunci. Din raţiuni practice şi totodată intelectuale,

înnoirea cunoştinţelor noastre era pe atunci legată, pe de o parte, de descoperirea textelor antice – deşi, după cum o voi dovedi mai târziu, este neglijat în acest sens aportul formelor figurative autonome – şi, pe de altă parte, de critica biblică, necesară pentru concilierea vechii experienţe cu cea nouă. Astăzi, dimpotrivă, dezvoltarea cunoaşterii se întemeiază pe o experienţă totalmente eliberată de povara Scripturii. Un imens efort este făcut, în mod mai mult sau mai puţin lucid, de către purtătorii acestei tradiţii culturale, care a ascuns fructele acide ale experienţei şovăitoare născute din Renaştere în mantia unei culturi izvorâte din exegeza textelor creştine. Doctrina celor două adevăruri, doctrina compromisului, cea a ştiinţei ca sprijin al intuiţiei mistice, îşi ia astăzi o spectaculoasă revanşă asupra mişcării Luminilor, mişcare care a generat societăţile moderne, tot atât de ingrate faţă de ea pe cât de ingrate au fost pe vremuri aceste societăţi, faţă de tradiţia Scripturii.

Este cu toate acestea neîndoielnic că întreaga dezvoltare a vieţii moderne se face pornind de la învăţămintele experienţei şi că sistemele figurative nu au nevoie să se slujească de medierea gândirii verbale – sau, dacă vreţi, a simbolismului lingvistic – pentru a putea cuprinde valori. De patru secole încoace, omenirea a trăit o epocă dominată de dialectica verbului; într-un moment în care ştiinţele naturii sfărâma figura tradiţională a universului, totul – şi, în primul rând, pedagogia – rămâne legat de o retorică întemeiată pe noul aristotelism al gramaticienilor şi teologilor din Quattrocento.

Orice civilizaţie se întemeiază, firește, pe un compromis între pluralitatea de instrumente de gândire de care dispune omul. Nu există un instrument absolut privilegiat; este o naivitate să credem în supravieţuirea posibilă a retoricii clasice într-un moment în care spiritul uman cuprinde noi câmpuri de forţă şi clase de ordine de fenomene. Apărătorii doctrinei filologice a cunoaşterii sunt, fără nicio îndoială, în situaţia în care se aflau, spre sfârşitul secolului al XV-lea şi în secolul următor,

susţinătorii vechiului aristotelism, cel al teologilor; legaţi de un sistem pe vremuri fecund – şi singurul posibil la un moment dat – dar depăşit. Nu e nimic scandalos într-o asemenea situaţie. Trebuie să recunoaştem că, pentru a integra o nouă experienţă, orice societate este nevoită să o asocieze în mod progresiv cu vechile metode. Omenirea nu poate sări cu amândouă picioarele o dată dintr-un univers conceptua lizat şi măsurat într-un univers diferit. Legea compromisului este una din trăsăturile caracteristice ale progresului. Vrem să se reţină doar ideea că dacă persistă în intransigenţa ei, lingvistica va apărea curând drept o disciplină a trecutului.

O dată risipită iluzia unei conformităţi de esenţă între orice fel de sistem de expresie şi ordinea permanentă a universului, se înţelege de la sine că semnul figurativ este înzestrat cu o valoare simbolică. El ne ajută să descoperim legi valabile ca justificare parţială a felului nostru de a înţelege lumea. Dar în ultimă analiză, simbolismul este oare altceva decât posibilitatea, definită de E. Benveniste, de a reprezenta printr-un semn nu realul ca atare, ci elemente accesibile experienţei acestui real? încetez să mai fiu însă de acord cu opiniile sale atunci când el afirmă că simbolul reprezintă „această capacitate de a reţine dintr-un obiect structura sa caracteristică şi de a-i identifica în ansambluri diferite”. În ceea ce mă priveşte, consider că nu cunoaştem niciodată totalitatea structurilor şi că un obiect nu este susceptibil de o singură definiţie. Lingvistice sau figurative, semnele nu ne comunică în absolut informaţii asupra naturii obiectului sau a conceptului reprezentat. Nu surprindem decât structuri parţiale ale lumii exterioare şi nicidecum raţiunea ei ultimă. Specificul unei activităţi conceptualizatoare sau figurative constă în a fabrica obiecte arbitrare ininând în combinaţie cu alte aspecte limitate ale experienţei. Universul nu poate fi conceput ca un fel de bazar întins în care ne-am plimba căutând diferite obiecte seducătoare, fără a avea posibilitatea de a alege o cantitate mai mare sau mai mică din sortimentul oferit de direcţie. Ceea ce

face întreg farmecul gândirii, fie ea figurativă, fie verbală, este tocmai capacitatea ei de a fabrica ansambluri convenţionale, care nu au prin forţa lucrurilor o realitate în experienţa operatorie, dar ne ajută să mânuim noţiunile.

Noţiunea de obiect figurativ se află, aşadar, la temelia oricărei reflecţii asupra gândirii figurative. Ea implică bineînţeles şi noţiunea obiectelor unei alte ordini, aflate de asemenea la jumătatea drumului dintre real – eu alte cuvinte: fenomenologic – şi imaginar – cu alte cuvinte: conceptual. Orice gândire este dialectică între real şi perceput, dar ea presupune şi un al treilea termen: acest releu în imaginar, care serveşte drept suport pentru manifestarea gândirâi şi drept punct de reper între creatorul sistemului şi observator. Situaţia este aceeaşi dacă avem în vedere obiecte matematice sau fizice, de asemenea mobile şi strâns legate de anumite legi ale naturii, dar reprezentative cu toate acestea nu pentru experienţa în ansamblul ei, ci pentru aspecte fragmentare ale acesteia.

Am arătat până acum că în orice operă figurativă există, întrepătrunse, elemente din real şi din imaginar, din prezent şi din virtual, precum şi reguli de asamblare înscrise, unele în perspectiva legilor fizice ale universului, iar altele în perspectiva legilor spiritului. Într-un asemenea context, simbolul nu ar putea fi considerat drept echivalentul unui tot. În Imagine, simbolul îmbracă roluri şi forme multiple. E vorba, uneori, de elemente purtătoare de valori foarte generale, acceptate de asemenea ca atare de către limbaj şi de către consensul unanim al mediului: acesta este, bunăoară, cazul carului triumfal sau al arcului de triumf din picturile lui Piero della Francesca şi Masaccio. În acest caz, este adesea suficient să se reproducă un fragment din obiectul simbolic pentru a se asigura reperarea înţelesului. Şi, dimpotrivă, alteori simbolul nu este explicit; el nu ne trimite la niciun sistem convenţional, exprimat sub alte forme. În asemenea cazuri, ordinea combinatorie a părţilor imaginii alcătuieşte ea însăşi simbolul şi este atunci prin definiţie exclus să se

stabilească o identitate între ordinea de prezentare a imaginii şi ondinea celorlalte limbajuri. Prima se desfăşoară în spaţiu, iar celelalte în timp; suporturile lor – lanţul vorbirii, ecranul plastic cu două dimensiuni, semnele matematice – nu delimitează ansambluri identice.

Ţelul acestei lucrări va fi deci de a preciza mai întâi natura, contururile, limitele şi rolul obiectului figurativ într-un context istoric determinat. Mă voi strădui să analizez, pe de o parte, elementele, materialul de obiecte, fie ele reale, fie imaginare, folosit de artişti şi de mediul lor pentru a crea reprezentări; pe de altă parte, voi încerca să conceptualizez prin descrierea sistemelor de montaj a acestor elemente – montaje care nu datorează nimic legilor lingvistice sau legilor oricărui alt sistem simbolic – valorile şi raporturile ce scot în evidenţă demersurile gândirii figurative, în sfârşit, ţelul esenţial al lucrării de faţă este să impun recunoaşterea existenţei acestei gândiri concretizate într-un sistem cu nimic mai puţin important sau mai puţin specific decât sistemele lingvistice, matematice sau fizice. Primul obiectiv este să punem capăt scandaloasei situaţii născute dintr-un tratat ca acela, de altminteri valoros, semnat de J. Piaget: autorul recunoaşte – lucru extrem de contestabil – autonomia specifică a gândirii economice şi politice, în timp ce ignorează pur şi simplu acele moduri de comunicare pe care le reprezintă artele figurative şi muzica, fără de care nici nu ar putea exista societăţi omeneşti, în orice caz nu în forma în care s-au constituit ele[12]. Nu ne putem împiedica să credem că schema generală a structurilor spiritului este alterată ca urmare a unei atât de simţitoare lacune.

Pe măsura desfăşurării şi înaintării acestui studiu, alte noţiuni fundamentale vor fi scoase în relief: montaj, articulaţie, informaţie, imagini virtuale şi imagini concrete, inconştient şi înnăscut. A dori să edifici de la început tabloul întregului sistem nu ni se pare ştiinţific. Analizele ulterioare nu ar mai apărea decât cu valoare de exerciţii aplicative. Aceasta este, într-o anumită măsură, greşeala

12 Jean PIAGET, *Introduction* à *l'épistémologie génétique,* Paris, 1950.

de astăzi a lingviştilor. Obiectivul urmărit de noi nu este să realizăm o opoziţie între o doctrină rigidă şi o altă doctrină asemănătoare, ci să deschidem un câmp de reflecţie în faţa unei forme de gândire ale cărei limite şi contururi vor trebui adeseori revizuite. Este de ajuns să subliniem, atribuindu-i o valoare de principiu, faptul că lectura unei opere figurative necesită însuşirea unei tehnici specifice de atenţie. Dacă se găsesc oameni care recunosc fără nicio greutate că nu înţeleg muzica, prea puţini sunt aceia care recunosc că nu văd imaginile. Această orbire este cu atât mai gravă cu cât imaginile joacă un rol uriaş în viaţa indivizilor şi a grupurilor. Facultatea de a forma concepte pe calea imaginilor aparţine unor oameni repartizaţi la toate nivelurile de cultură, iar semnificaţiile figurative interferează prin toate formele de civilizaţie. Avem de-a face, incontestabil, cu unul din „îmbajurile" majore ale omului. Să stabilim deci, de la bun început, că arta nu este un decupaj al realului, ci un decupaj al spiritului şi că nu există formă a informului.

ELEMENTELE FIGURATIVE ŞI REALITATEA

ATUNCI CÂND încercăm să descompunem un sistem de forme, ne ciocnim în mod necesar de o contradicţie. Figurativ sau de orice alt fel, un sistem nu are valoare decât în calitatea lui de sistem. Analizându-i procedeele, nu descoperim, în cele din urmă, decât o puzderie de elemente. Cea mai mare greşeală ar fi să credem că simpla cunoaştere a acestor elemente ne îngăduie să reconstituim – sau chiar numai să înţelegem – sistemul. Decupajul realului este produsul unor metode operând asupra unor ansambluri care, o dată descompuse, nu încetează să existe, ci încetează să fie accesibile.

Am văzut că obiectul figurativ nu este substitutul exact al unui lucru, al unui eveniment sau al unui concept; că el nu constituie un simbol ce despoaie de orice obiectivitate reperele înscrise în imagine; că el nu este nici răsfrângere, nici mesaj al unei realităţi constituite în mod

independent de activitatea spiritului; că el nu ne trimite nici la un univers virtual, nici la o nomenclatură. Obiectul figurativ nu reproduce fenomene exterioare conştiinţei; el ne îngăduie să ne reprezentăm universul, cu alte cuvinte – să îl evaluăm, nu în sine, ci în raport cu cunoştinţele noastre şi cu posibilităţile noastre de acţiune. Orice reprezentare se întemeiază, în cele din urmă, pe sisteme de semnificare ce determină valorile în funcţie de care se precizează, în raport cu un grup dat de indivizi, un sens şi, putem spune, maniabilitatea unei forme. Prin intermediul simţurilor noastre, suntem în permanenţă în contact cu o lume exterioară asupra căreia nu vom stărui aici nici spre a-i nega realitatea, nici spre a-i discuta conformitatea parţială cu multiplele sisteme de cauzalitate stabilite de noi. Conştiinţa noastră este fără încetare menţinută în stare de veghe de un aflux proaspăt de senzaţii brute, susceptibile de a fi interpretate în maniere cu totul diferite în funcţie de oameni şi de mecin. Spiritul nostru foloseşte cu precădere, diferenţierea făcându-se după tipurile de oameni, mesajele ce îi sunt transmise de unul sau de altul] dintre simţuri. Gând e vorba de văz el elaborează un tip specific de forme, cu alte cuvinte – de moduri de interpretare şi nu de moduri de reproducere a naturii. Obiectul figurativ nu poate fi identificat cu orice reprezentare, iar forma figurativă nu este determinată numai prin intermediul semnelor materiale care figurează pe ecranul plastic cu două dimensiuni. Ea este în egală măsură întemeiată pe sistemul intelectual de raporturi care se stabilesc iântre lucrul recunoscut, lucrul reprezentat şi semn. Forma figurativă nu se exprimă numai prin mijlocirea picturii, ci şi pe alte căi, în speţă – prin sculptură şi arhitectură, fără a căpăta un caracter estetic diferit în funcţie de alegerea materiei. Ea este distinctă de materia pe care o informează. Nu o putem studia, deci, descriind semnele considerate numai sub unghiul material. Obiectele nu au în sine decât o valoare de releu.

Este limpede că descrierea şi cunoaşterea ansamblurilor materiale rămâne esenţială atât pentru

descrierea, cât şi pentru înţelegerea formelor figurative. Dar, în virtutea unui curios paradox, tocmai cei care se consideră cei mai rigizi teoreticieni ai simbolismului figurativ sunt cei ce ignorează în cea mai mare măsură caracterul simbolic al raportului dintre elemente şi structură în opera figurativă. Am dori să arătăm la început, analizând la nivelul elementelor câteva lucrări celebre din Quattrocento-ul florentin, că imaginea figurativă nu trebuie considerată drept o selecţie de elemente ce ne trimit la ansambluri fixe, imuabile, situate în universul material care ne înconjoară. Am dori să arătăm de asemenea că această imagine, care nu e un dublu, ci o interpretare combinatorie a realului, este întotdeauna primă – cu alte cuvinte, independentă de conceptele sau de imaginile anterioare – şi constituită de la bun început ca un întreg. Procesul de creare figurativă nu constituie o operaţie cumulativă la capătul căreia identificăm un semn cu un decupaj permanent sau episodic ăl'universului; el constituie un act, simbolic tocmai datorită faptului că stabilim, între fenomene şi reprezentări eterogene, o legătură a cărei irealitate rezidă exclusiv în structurile imaginarului. Nu identificăm, ci dăm formă.

Dacă arta figurativă este un transfer în lumea sensibilă al sistemelor de valori care constituie formele şi dacă, pentru a deveni conştienţi de mijloacele ei, suntem nevoiţi să procedăm la analiza elementelor ce slujesc drept suport acestui sistem de semnificare în mică măsură cunoscut, este în primul rând necesar să nu pierdem niciodată din vedere caracterul dialectic al legăturii care reuneşte între ele aceste elemente ţinând simultan de trei domenii diferite – de perceput, de real şi de imaginar. De aici rezultă că, identificând obiectele figurative – deosebite de obiectele materiale – folosite de un sistem istoriceşte determinat în timp şi spaţiu, nu le vom interpreta drept entităţi care ne trimit pur şi simplu la decupajele unei naturi considerate într-o perspectivă naiv antropomorfică, ci le vom studia ca entităţi constituind o primă treaptă sau, cu alte cuvinte, o primă articulaţie dintr-un comportament

original şi creator de forme. Vom introduce astfel studiul comparativ al procedeelor originale ale sistemelor figurative, definite simultan de o cauzalitate şi de opere. Arta figurativă nu traduce în semne valori constituite în prealabil; ea elaborează în acelaşi timp propriile ei valori şi propriile ei reprezentări.

Să stabilim, la început, că în limbajul figurativ al Quattrocento-ului există un sistem de semne materiale comun diferiţilor artişti. O primă serie de elemente care intră în combinaţie între ele. Departe de a traduce în pictură idei abstracte cu ajutorul unor semne pur simbolice, artiştii folosesc, înspinându-se din realitatea trăită care îi înconjoară, puncte de referinţă extrase nemijlocit din faptele culese din realitate. Cu toate acestea, scopul lor nu este nicidecum de a crea iluzia perfectă a realităţii globale, fizică sau socială, ci, dimpotrivă, de a desprinde, din şuvoiul neîntrerupt şi indistinct al senzaţiilor, anumite elemente alese de ei. Primul mecanism al gândirii lor este deci un mecanism de selecţie şi nu unul de reprezentare. De altminteri, alegerea elementelor susceptibile să figureze în sisteme semniticatoare nu constituie decât prima etapă a artei lor. Ne vom concentra mai târziu atenţia asupra modalităţilor cu totul diferite potrivit cărora ei asociază aceste elemente.

Pe parcursul primelor noastre analize, am întâlnit câteva din aceste elemente figurative, reprezentate de un număr de categorii de obiecte materiale devenite obiecte figurative; am dori să reţinem atenţia cititorului asupra lor. Voi aminti, bunăoară, carul familiei Montefeltro, *mandorla* din *Adormirea Maicii Domnului* de Masolino, sarcofagul sau crucea din *Sfânta Treime* de Masaccio. Am putut constata că unele din aceste obiecte ne trimiteau în acelaşi timp la realităţi ale lumii exterioare şi la reprezentări mintale. Aşa, bunăoară, carul familiei Montefeltro concretizează carul simbolic din *Triumfurile* lui Petrarca, iar crucea cu cele trei personaje ale Sfintei Treimi este şi ea un obişnuit obiect simbolic al unei credinţe, la fel ca şi

mandorla ce o înconjură pe Fecioară în *Adormirea Maicii Domnului.* Fără *mandorla,* fără reprezentarea pe cruce a celor trei figuri ale ipostazei creştine, fără referirea la poemele lui Petrarca, compoziţia – sau, mai exact, obiectele – nu ar avea niciun înţeles. Ea nu ar putea fi citită. Ceea ce ne obligă să spunem că prezenţa unui anumit simbolism este aici incontestabilă. Dar lucrurile nu sunt chiar atât de simple.

În primele analize, am arătat pe scurt că obiectele figurative folosite ca semne ne trimiteau în acelaşi timp, pe de-o parte, la teme poetice sau la fapte a căror existenţă nu ţine decât de legendă şi, pe de altă parte, la obiecte, dimpotrivă, pe de-a întregul materiale. În această categorie intră crucea calvarului, sarcofagul mormântului modern, carul care a slujit, într-o circumstanţă dată, la intrarea în Milano a prinţesei, tânăra soţie a unui puternic senior, în sfârşit *mandorla* sau, mai exact, *nuvola.* A sosit timpul să arătăm care este raportul existent între substratul material constituit de acest grup de obiecte reţinute în mod special de Quattrocento-ul florentin şi activitatea figurativă a artiştilor, într-adevăr, aceştia nu sunt numai nişte executanţi; ei participă, chiar la nivelul selecţiei elementelor, la elaborarea cunoştinţelor şi culturii timpului lor. Ei informează în aceeaşi măsură în care sunt informaţi. Aş dori să arăt că fabricarea unor obiecte materiale şi figurative implică o operaţie mintală combinatorie.

*Mandorl*a lui Masolino este un vehicul alegoric pe care întregul Occident îl folosea curent în secolul al XV-lea. Fabricarea lui ne-a fast minuţios descrisă de Vasari. Această descriere a scăpat comentatorilor pentru că ea figurează în viaţa unuia dintre acei artişti cărora istoricii de artă nu le acordă nicio importanţă pentru că nu au lăsat vreo operă susceptibilă de a le fi atribuită: Cecca. „Se făcea – spune Vasari – un şasiu de lemn înalt cam de vreo zece coţi, deasupra căruia se înălţau patru puternici montanţi îmbinaţi sub formă de baldachin; pe acest şasiu se băteau în cruce două bucăţi de lemn late ca de cinci

coţi, iar în punctul de întretăiere se afla o gaură în care era înfipt un drug de fier ce susţinea o *mandorlă*; aceasta era în întregime împodobită cu panglici, cu heruvimi, cu lumini şi felurite alte accesorii; aşezată ¡pe o capră spusă de-a curmezişul, sau în picioare, se afla persoana care îl reprezenta ¡pe sfânt”[13].

Observăm lesne că avem în faţă descrierea *obiectului* cu ajutorul căruia se întrupează, în sensul material al termenului, Sfânta Fecioară din *Adormirea Maicii Domnului* de Masolino, cu alte cuvinte – o doctrină religioasă pe cale de a fi formulată. Cu atât mai mult ou cât nu ne este greu să găsim mărturii care să ateste atât existenţa unor alte vehicule alegorice de acelaşi gen, cât şi ¡prezenţa lor într-un mare număr de opere figurative ale Renaşterii.

Vorbind de vehiculul procesional astfel descris, Vasari foloseşte foarte curiosul termen de *nuvola.* Or, norul identificat astfel cu obiectul material reprezintă, în ceea ce îl priveşte, un obiect figurativ aflat deja la un nivel pe care l-am putea numi conceptual. Şi, printr-un curios joc de combinaţii, el figurează şi în tabloul lui Masolino, pe cealaltă faţă a compoziţiei, sub imaginea lui Iisus şi a Sfintei Fecioare slăviţi împreună în ceruri. Este neîndoielnic faptul că, pentru spectatorii acelui timp, nu se realiza în mod automat o asimilare între maniera în care Sfânta Fecioară urcase la cer – o materie inedită, pentru credinţa dogmatică – şi slava ei cerească permanentă. Inventarea *nu voii,* obiect când real, când figurativ, a fost de mare ajutor pentru acţiunea Bisericii. De altfel, ne este greu să ne imaginăm cum era ¡interpretată curent lucrarea lui Masolino, concepută spre a fi văzută pe ambele ei feţe, după cum am mai spus. Era oare plimbată pe străzi, în ziua de sărbătoare a confreriei însărcinate să răspândească noul rit? Era oare prezentată într-o capelă, pe un altar, ca tabloul *La Maestă* de Duceio, în jurul căruia oamenii

13 VASARI, *Vie de* Cecca, ed. Milanesi, v. V., Florenţa, 1878, pp. 39 şi urm. Cf. : D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano,* v. I, p. 231, ed. a ll-a, Torino, 1891, şi P.F., *La Réalité figurative,* p. 220.

treceau pentru ad vedea şi din faţă şi din spate? Ceea ce ne interesează este faptul că, între percepţie şi imagine, există un releu ¡intermediar, concret dacă avem în vedere *vehiculul alegoric* şi, în acelaşi timp, abstract dacă luăm în consideraţie reprezentarea. Urmărim astfel cum se degajă noţiunea unui al treilea univers aflat între materie şi imagine, univers ce nu este natural, ci fabricat şi angajat simultan sub forme diverse atât în concret, cât şi în imaginar. *Nuvola* şi imaginea *nu voii* sunt şi una şi alta obiecte de civilizaţie. Acestea există atât sub aspectul lor material, cât şi sub cel imaginar; ele constituie împreună nu realul, ci un nivel al realităţii.

Numeroase sunt mărturiile care descriu curenta folosire a acestui gen de vehicule alegorice în timpul Renaşterii, atât pe plan material, cât şi pe plan figurativ. Nu voi cita ca exemple de utilizare a *nu voii* decât *Adoraţia Magilor* de Mantegna, de la Muzeul Uffizi, pentru că această lucrare ne oferă un exemplu foarte complet de folosire materială a vehiculului procesional amintit şi, în acelaşi timp, o interpretare foarte elaborată a obiectului figurativ ca atare. Fecioara Maria este aşezată pe un prag de piatră la umbra unei stânci – voi relua mai târziu problema combinaţiilor şi a montajului obiectelor figurative – înconjurată de heruvimi, la fel ca în descrierea lui Vasari; cel mai curios amănunt îl constituie faptul că, deasupra capului ei, regăsim drugul de fier al *nu voii,* deasupra căreia se află steaua păstorilor. Ne aflăm aici pe ultima treaptă a ordinii combinatorii a concretului şi figurativului. Aflată pe *nuvola,* Fecioara Maria este în legătură directă cu cerul în timp ce primeşte închinarea pământească a Magilor şi nu pe cea a păstorilor; ea se află la gura peşterii prin care se ajunge în lumea infernului, dar ce vedem oare la dreapta ei? Un Moïse sanctificat care ar face legătura cu Vechiul Testament, sau un sfânt oarecare pe care ar urma să-l identificăm? La rândul lor, cortegiul şi peisajul ne trimit la tradiţia figurativă a începuturilor Quattrocento-eilui, anume – la *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano, pe care o vom studia ceva mai târziu.

Un sincretism polivalent domină *Adoraţia Magilor*, care reprezintă panoul central al unui triptic; unu-l dintre valeţii acestuia şi anume – cel cu *înălţarea Domnului,* ne arată o altă utilizare a *nuvolei.* Iisus se află aici în picioare în *mandorla* (este una din variantele menţionate de Vasari); el ocupă registrul superior al compoziţiei. De fapt, cele două părţi ale panoului pictat de Masolino sunt aici contopite într-un singur tot şi *mandorla* reprezintă norul, cu alte cuvinte, comunicarea între cer şi pământ care constituie una din raţiunile directe de utilizare ca element figurativ a *nuvolei,* ridicată la rangul de semn simbolic şi în acelaşi timp concret.

Panoul situat simetric în triptic în raport cu *înălţarea Domnului* şi reprezentând *Circumciziunea* este structurat, din punct de vedere fenomenologic şi formal, pe un alt semn: coloana. El se referă la noua tradiţie figurativă a Quattrocento-ului, cea întemeiată pe utilizarea unor obiecte figurative extrase din tradiţia antică, prin opoziţie cu cele ce sunt extrase, asemeni *nuvolei,* din tradiţia medievală. Nu există o relaţie determinantă între alegerea temei şi alegerea sistemului; ne aflăm în prezenţa a două sisteme semnificative recunoscute şi acceptate ea atare de către contemporani. Una dintre diferenţele fundamentale care există între sistemele figurative şi sistemele verbale constă în aceea că, pentru o societate dată, nu există o formă privilegiată şi, cu atât mai puţin, o formă exclusivă de limbaj. Aceeaşi societate utilizează în mod normal mai ¡multe sisteme figurative.

Voi reveni ulterior asupra acestei probleme vitale – întrepătrunderea sistemelor figurative şi a nivelurilor diferenţiate ale limbajului plastic. Pentru moment, se cuvine să aprofundam problema gradului de realitate a acestui semn, căci exemplul *nuvolei* nu ne-a dezvăluit nici pe departe totul în această privinţă. Folosirea *nuvolei* nu constituie un monopol al Quattrocento-ului timpuriu, ea nu a dispărut din uzul practic odată cu sfârşitul Renaşterii timpurii. Cititorul a stabilit desigur apropierea care se impune cu aşa-numitele *pasoş* din Săptămâna Mare, aşa

cum sunt sărbătorite în Spania. Aici s-a menţinut vreme îndelungată un obicei care, în răstimpul mai multor generaţii, a fost comun întregii Europe. Admirabilele studii ale lui Alessandro d'Anoona ne-au arătat, cu optzeci de ani în urmă, extraordinara dezvoltare pe care o înregistraseră în Europa aşa-numitele sacre *rappresentazioni*. În fiecare din ţările Occidentului, formele paraliturghiei au fost într-o oarecare măsură diferite. În Franţa au precumpănit *Misterele* cu acele *loci deputaţi,* al căror rol îl vom regăsi în arta unui Fouguet; în Burgundia şi în Flandra, genul respectiv s-a dezvoltat la curţile ducilor sub forma unor *entremets,* iar mai târziu în cadrul cortegiilor organizate de camerele de retorică.[14] Şi în opera lui Rubens întâlnim compoziţii care ne dovedesc că, dacă tradiţia *nuvolei* s-a stins, cea a carului a supravieţuit.

Cu toate acestea, ne apare limpede că amintitul vemcu! alegoric a înregistrat un mare succes mai cu seamă în Toscana şi la Roma. El nu era de altminteri izolat, ci făcea parte dintr-o serie întreagă de vehicule alegorice a căror urmă o regăsim atât în pictură, cât şi în texte. Vasari susţine că Cecca, constructorul *nuvolei,* ar fi lucrat în strânsă legătură eu Bruneâleschi; or, este îndeobşte cunoscut rolul jucat de acesta din urmă în speculaţiile asupra spaţiului, iniţiate la începutul Quattrocento-ului şi pe care le-am descris în cartea mea *Peinture et Société,* atunci când am vorbit de originile spaţiului figurativ modern. Cei mai mari artişti nu au încetat niciodată să colaboreze ia organizarea sărbătorilor şi ceremoniilor la

14 Importanţa acordată pînă acum aproape exclusiv formei *Sacra Rappresentazione* italiene — mai cu seamă datorită ¡lucrărilor lui A. D'ANCONA şi Mario AiPOLIONIO, *Storia del Teatro italiano,* Florenţa, 1954, 3 volume — tinde să acrediteze ideea că celelalte ţări nu au acordat aceeaşi importanţă riturilor liturgice în elaborarea artei 1or. Pentru a corecta această opinie eronată, trimitem cititorul la primele studii întreprinse de : E. MAGNIN, *(Origines du théâtre moderne,* Paris, 1838, vol. I, şi *Journal des Savants,* 1846, 1848—1849 şi 1860—1861), E. de COUSSEMACKER *(Le Drame liturgique au Moyen Age. Textes et musique,* Paris, 1861). Dintre lucrările ¡mai recente, of. : G. R. KERNODLE, *From art to Theater. Form and Convention in the Renaissance,* Chicago, 1944, şi abatele Jacques TOUSSAERT, *Le Sentiment religieux en Flandre à la lin du Moyen* Age, Paris, 1963. Autorul descrie în această lucrare nu numai rolul jucat de spectacol în riturile religioase ale societăţii, ci insistă, de asemenea, asupra rolului adevăratelor tablouri vivante, pe care spectacolele organizate pe teme păgîne de camerele de retorică nu fac decît să le continue. Cf. anume pp. 89, 262, 326.

curţi sau în oraşe. Menite, asemenea *nuvolei,* să fie purtate <pe umeri de către membrii breslelor, toate aceste vehicule (procesionale erau în general desemnate sub numele de „edificii". Când, la sfârşitul secolului al XV-lea, se celebra în oraşe sărbătoarea Sfântului Ioan, multe din mărturiile timpului enumeră zeci de „edificii" prezentate unul după altul – aşa cum se întâmplă şi astăzi la Sevilla – purtate pe umeri de membrii diferitelor parohii şi confrerii.

Alessandro d'Ancona a reprodus în lucrarea sa, aşa cum a fost tipărit în anul 1766 de către Cambiagi în opera sa *Memorie istoriche,* textul spectacolului urmărit în anul 1454 la Florenţa de un oarecare Matteo di Marco Palmieri. La 21 iunie a avut loc *o mostră,* iar la 22 – „procesiunea tuturor edificiilor". Mai întâi, crucea de la Santa Maria de! Fiore, cu întreg clerul şi corul, apoi companiile lui Jacopo *cimatoare* şi Nofri *calzaiolo*[15]*,* cu îngeri şi treizeci de copii îmbrăcaţi în alb; apoi cele trei „edificii" ale Arhanghelului Mihail condus de Dumnezeu-Tatăl pe o *nuvola*; în mijlocul pieţei Signoriei, s-a organizat o reprezentaţie a bătăliei îngerilor, în cursul căreia Lucifer a fost blestemat şi izgonit din ceruri împreună cu îngerii săi; urmară apoi compania lui Ser Antonio şi Piero din Mariano cu îngerii şi treizeci de copii; în rândul al cincilea venea „edificiul".

lui Adam, iar în mijlocul pieţei se organiză o reprezentaţie arătând cum I-a făcut Dumnezeu mai întâi pe Adam, iar apoi a făcut-o pe Eva; în rândui ăl şaselea a urmat un Moise călare, înconjurat de o îndeajuns de numeroasă cavalerie înfăţişându-i i pe evrei şi alte neamuri; urma, al şaptelea la rând, „edificiul" lui Moise, în timp ce reprezentaţia organizată în piaţă îl înfăţişa pe Dumnezeu înmânându-i lui Moise tablele Legii; urmau, pe locul al optulea, Profeţii şi Sibilele împreună cu Hermes Trismegistul şi alţi profeţi ai încarnării; apoi „edificiul" Buneivestiri care, după cum ne spune textul, îşi desfăşură în piaţă reprezentaţia (vom reveni ceva mai departe asupra lui); cel de ai zecelea „edificiu" era al împăratului Octavian, însoţit de un nor de cavaleri şi de Sibilă,

15 *Cimatore* = meseriaş care tunde stofa ; *calzaiolo* = ciorăpar, (n. tr.).

reprezentaţia înfăţişând-o de astă dată prorocind Naşterea lui Hristos, iar Sfânta Fecioară apărea în văzduh cu un copil în braţe – bineînţeles pe o *nuvol*a – şi textul povesteşte că un nebun de neamţ a venit în acea clipă să atingă aurul, fără îndoială – pe cel al ramurii; locul al unsprezecelea revenea Templului păcii cu „edificiul" Naşterii Domnului, însoţite de o reprezentaţie; urma un magnific templu triumfal în opt colţuri, ornamentat pe dinafară cu cele şapte virtuţi şi, pe cea de a opta latură, orientată spre răsărit, cu Sfânta Fecioară şi Pruncul; şi de astă dată a fost o reprezentaţie; cei trei Magi însoţiţi de peste două sute de călăreţi îşi aduseră darurile; după acest al treisprezecelea „edificiu" a avut loc o întrerupere în ordinea faptelor: Patimile şi îngroparea Domnului au fost sărite pentru că aceste două subiecte nu se potriveau eu atmosfera sărbătorii; dar cele nouă „edificii" care nu au apărut în acea zi sunt numite: ble existau aşadar în rezervă, iată-le: călăreţii lui Pilat păzind Mormântul, „edificiul" Monmâintului din care Iisus se înalţă înviind, „edificiul" Limburilor din care Iisus îi scoate pe Sfinţii Părinţi, „edificiul" Paradisului în care Sfinţii Părinţi ţin slujbe, înălţarea cu Sfânta Fecioară şi Apostolii, Adormirea Maicii Domnului, cortegiul celor trei Magi împreună cu regine, domnişoare de onoare şi nimfe înconjurate de câini şi de alte animale vii, „edificiul" – mai greu de identificat – al Viului şi al Mortului, în sfârşit, „edificiul" Judecăţii de Apoi cu Mormântul, Paradisul şi Infernul şi reprezentaţia aferentă care arată spectatorului, potrivit ou misterele credinţei, cum se vor petrece lucrurile în veacul veacurilor. Se precizează chiar că actorii urmau şi înconjurau edificiul în care jucau atunci când acesta se oprea.

Astfel ni se înfăţişează textul cel mai complet care atestă faptul că în Quattrocento exista o tradiţie a reprezentării misterelor credinţei şi aceasta tocmai în perioada în care artiştii instaurau o ordine figurativă nouă. Mărturiile care confirmă acest fapt sunt nenumărate. Un grec din suita Paâeologi lor, venit în anul 1429 pentru conciliu, îşi manifestă uluirea şi dezgustul în faţa

procesiunilor la care asistă. „Ce să spun – scria el – de uriaşul Sfântul Gheorghe care punea în mişcare miracolul balaurului?”. Vorbeşte şi el de *o mostră,* dar urmând de astă dată după procesiunea „edificiilor”. Este neîndoielnic că florentinii etalaseră din nou sub ochii publicului toate „edificiile” lor, chiar cele care nu defilaseră în anull respectiv. Puteau fi văzute, spune grecul, treizeci de castele, făcute evident din lemn, dar de o execuţie splendidă şi a căror prezentare era însoţită de muzică şi de o iluminaţie din interiorul Baptisteriului. Alţii vorbesc de apariţia Giganţilor şi nu putem ignora nici faptul că, printre lucrările dispărute ale lui Uccello, figura şi o compoziţie cu Giganţii pe care îi regăsim cu un secol mai târziu la Mantova, în Palazzo delte, după cum regăsim în opera salvată a lui Uccello mai sus-amintitu, l miracol al Simţului Gheorghe.[16]

Odată cu trecerea vremii, la Florenţa a fost redus numărul „edificiilor” prezentate an de an de ziua Sfântului Ioan. În timpul lui Lorenzo de Medici, nu mai participau la ceremonie decât zece „edificii” în loc de douăzeci şi două: Căderea lui Lucifer, Facerea lui Adam, Bunavestire, Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul, Naşterea lui Iisus Hristos, Botezul Domnului, Monumentul (adică Mormântul pe care îl vom regăsi în curând), Învierea, Înălţarea, Adormirea Maicii Domnului şi Viul şi Mortul. Ritualul prezentării a fost despuiat de caracteru-l său legendar. În schimb, spectacolul s-a îmbogăţit cu patru triumfuri solemne „pentru variaţie”: triumful lui Cezar înfăţişând rămăşiţele pământeşti ale acestuia, care simbolizează iertarea duşmanilor şi Generozitatea (şi ne gândim de îndată la Mantegna); triumful lui Pompei, simboaizând Liberaiitatea şi Libertatea; triumful lui Octavian simboaizând Pacea şi, în sfârşit, triumful lui Traian simboaizând Justiţia. A doua zi o nouă defilare a „edificiilor” era construită din patru *Spiritelli:* Faima, înveşmântată în pene de păun, cu aripi uriaşe şi cu chipuri omeneşti pe întregul trup; Dedal, decorat cu felurite

16 Cf. Textele amintite în D'ANCONA, op. *cit.* pp. 228 şi 255—257.

atribute fanteziste specifice personajului; Jupiter, spirit roşu din cap până în picioare ţinând în mână un soare şi purtând pe cap o coroană; în sfârşit, un Midas din aur. Lanându-l lui, Vasari ne descrie, în viaţa lui Granaeci, un triumf al lui Paolo Emilio, din iunie 1491. În anul 1514, ca urmare a unei degradări continue, de Sfântull Ioan nu se mai prezintă mulţimii decât patru „edificii" care nu mai sunt decât tot atâtea tablouri, câte unul pentru fiecare din marile confrerii. Cât de departe suntem de epoca în care, pentru intrarea Papei Pius al II-lea în Ferrara s-a organizat în anul 1459 o adevărată vânătoare în ipiaţa Signoriei, închisă în acest scop, vânătoare în care au figurat lei în carne şi oase![17]

Nu e în intenţiile noastre să facem aici un inventar. Dar, luând ca premisă un fapt perfect stabilit şi anume tradiţia – vie în Quattrocento – a procesiunilor alcătuite din „edificii" în jurul cărora erau înfăţişate spectacole reprezentative pentru legenda sacră, iar mai apoi pentru noul simbolism figurativ întemeiat pe utilizarea regulată a semnelor împrumutate din istorie şi păgânism, ne vom pune întrebarea care erau raporturile dintre această nouă vizualizare a unei materii legendare şi pictură.

Ne-ar veni lesne, fără nicio îndoială, să alăturăm fiecăruia din „edificiile" enumerate ¡în mărturiile de mai înainte o serie de opere celebre datorate artiştilor din Quattrocento; fără a mai vorbi de faptul, întru totul evident, că tocmai artiştii care pictau fresce şi tablouri erau cei ce fabricau şi ornamentau „edificiile". Nu avem deci de-a face cu o rivalitate, ci cu aplicări diferite ale aceloraşi talente.

---

17 Plăcerea vînătorii a cunoscut în Italia o înnoire în secolul al XV-lea ca urmare a faptului că un cardinal, Scarampo, introdusese vînă- toarea călare cu goană la vînat mare, formulă franceză opusă vînătorii tradiţionale cu şoimul, devenită vînătoare germană. Nemrodul timpului a fost cardinalul Ascanio Sforza mort în anul 1515, care întreţinu în incinta teatrului lui Diocleţiăn un parc rezervat în care vîna cu regularitate pentru a se antrena. Poporul se aduna ca la un spectacol pentru a asista la întoarcerea călăreţilor şl dinilor gonaci de la vînătoare, însoţind carele încărcate de pradă : mistreţi, cerbi etc. Leon al X-lea
a fost un papă vînător; San Gallo şi Rafael au construit pentru el castelul de vînătoare de la Magliana. Cf. : Ugo BONCOMPAGNI-LUDOVISI, *Roma nel Rinascimento,* Roma, 1928, voi. III, pp. 217 şl urm.

Totodată, adevăratul interes al unei confruntări între „edificiile” prezentate de Sfântul Ioan şi opera figurativă propriu-zisă a Quattrocento-ului nu rezidă în aceste câteva apropieri facile între descrieri şi opere, ci, dimpotrivă, în studiul raţiunilor diferenţierii. Vom nota, în primul rând, că raporturile dintre „edificii” şi pictură nu se limitează la analogiile directe. Cititorul s-a gândit neîndoielnic, de îndată ce a citit aceste texte, la *Sfântul Gheorghe* de Uccello; s-a gândit şi ¡la *Triumful lui Cezar* de Mantegna; dar relaţiile care reunesc pictura cu o formă de prezentare în acţiune a legendelor creştine, iar apoi a mitologiei, nu ar putea fi nicidecum considerate drept un produs al fanteziei individuale a artiştilor chemaţi, în diverse momente ale existenţei lor, să colaboreze la fabricarea „edificiilor” şi la crearea unor opere figurative autonome. Ceea ce alimentează imaginaţia artistului hrăneşte de asemenea imaginaţia mediului său şi e limpede că, pictând, artistul îndeplineşte în parte o funcţie socială.

Relaţia obiect-figurare ne introduce în maniera de a gândi a unei epoci întregi. Ea se poate exprima în sisteme mai mult sau mai puţin sumare şi rafinate. Multe din compoziţiile descrise în textul din anul 1454 nu şi-au găsit forma figurativă decât cu un secol mai târziu; aşa s-a întâmplat cu *Sfântul Mihalţ învingător al balaurului*: trebuie să-l aşteptăm pe Rafael pentru a vedea apariţia versiunii figurative în stare pură a acestei legende. Tot aşa au stat lucrurile cu *Facerea lui Adam şi a Evei*: de astă dată, urmându-l pe Rafael, Michelangelo este cel care realizează versiunea finală. În plus, unele din scenele în acţiune nu şi-au găsit niciodată un interpret figurativ, cum s-a întâmplat cu Hermes Trismegistul, probabil deoarece această figură a fost exclusă din repertoriu în favoarea Profeţilor şi Sibilelor care îl însoţeau în procesiunea de Sfântul Ioan; or, este îndeobşte cunoscut rolul pe care îl joacă aceste figuri de precursori pe plafonul Capelei Sixtine.

Suntem îndemnaţi să credem că, tocmai în momentul în care rolul lor tradiţional îşi pierde din pondere,

„edificiile” oferă artiştilor teme mai numeroase de compoziţie. În măsura în care acestea îmbracă o formă pur imaginară, ele se ridică la un asemenea nivel de abstractizare încât nu le mai vedem ca pe o transpunere a unui spectacol. Din aceste apropieri rezultă că suntem la un pas de existenţa unui palier intermediar al realităţii. Imaginaţia plastică a artiştilor nu se referă exclusiv la spectacolul universului natural, ci şi la o serie de elemente de informare elaborate în prealabil în social şi fabricate adeseori, paralel cu operele lor figurative propriu-zise, chiar de mâinile artiştilor respectivi. Surprindem aici existenţa unui nivel de informare vizuală aflat la jumătatea drumului între percepţia pură şi imagine. Ochiul artistului nu înregistrează numai fenomene naturale, ci şi realităţi instituţionalizate. Există un releu al informaţiei, evident deosebit de celălalt releu şi anume existenţa materială a câmpului figurativ cu două dimensiuni, condiţie prin ipoteză a oricărei reprezentări figurative. Mecanismele viziunii figurative nu pot fi reduse la extrem de naiva înţelegere curentă a acestora. Elementele sistemului nu pot fi reduse la perceperea de lucruri naturale. Între natură şi operă există – mai multe niveluri.

Dacă stabilim cu uşurinţă o relaţie între anumite obiecte materiale şi anumite opere figurative, există şi alte cazuri în care, deoarece nu cunoaştem ornamentarea „edificiilor” procesiunii de Sfântul Ioan, relaţia dintre obiectul figurativ şi obiectul instituţional este greu de stabilit. Ne punem, bunăoară, întrebarea: ce relaţie exista între „edificiile” Templului şi, să zicem, tabloul *Sposalizio (Logodna Fecioarei)* de Rafael şi cel pe aceeaşi temă datorat lui Perugino? Această relaţie era extrem de complexă. Templul din *Sposalizio* este ultimul exemplu dintr-o lungă serie care ne conduce de la *predela* din *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano la perspectivele atribuite lui Laurana, apoi la *Templetto* de Bramante şi la proiectele bazilicii San Pietro. Este neîndoios că speculaţiile arhitecţilor au fost inseparabile de cele ale pictorilor. Aceştia nu au creat un limbaj figurativ izolat de

experienţa în egală măsură activă, vizuală şi imaginativă a timpului lor. Forme ideale au alimentat desigur imaginaţia epocii; ele evocau obiecte, realităţi pozitive şi realităţi convenţionale atfât în spiritul spectatorilor, cât şi în cel al creatorilor, folosind fiecare propria ei disciplină tehnică. Niciuna dintre aceste realităţi nu ar putea fi privită drept un simplu dat al experienţei sensibile, în toate epocile şi pentru fiecare om în parte, decupajul experienţei vizuale se realizează în funcţie de comportamentele dobândite. Nu inventăm decât arareori un decupaj al realităţii. În mod normal, spiritul nostru se străduieşte, dimpotrivă, să recunoască ansambluri de semne care ne trimit la o experienţă comună. Imaginea ne trimite la anumite comportamente. Dacă fiecare om ar inventa în fiece clipă un reperaj nou şi personal al realităţilor naturale, nicio viaţă de relaţie nu ar putea fi concepută. Opera figurativă este semnificativă tocmai deoarece înregistrează ansambluri instituţionalizate. Ea îşi înfige rădăcinile într-un real înzestrat nu numai cu mai multe dimensiuni, ci şi cu mai multe niveluri de realitate şi de abstracţie sau, mai bine zis, de convenţie. Se întâmpla foarte arareori să se stabilească un raport direct între om şi univers. Fiecare din noi depinde de tezaurul de experienţe şi de ipoteze pe care i l-a transmis trecutul. În niciun domeniu nu rămâne vreo urmă oarecare a prezentului. Omul nu este numai simţ, el este şi memorie.

Admiţând deci că deasupra experienţei senzoriale imediate există o experienţă mai complexă, socialmente instituţionalizată, din care oamenii unei anumite epoci se inspiră în mod necesar în comun, indiferent dacă sunt artişti sau meşteşugari, mecenaţi sau spectatori, suntem nevoiţi să socotim drept eronată orice interpretare teoretică care nu ne trimite decât ia o noţiune simplă a realului. Opera figurativă nu traduce o realitate; ea scoate în evidenţă cu amploare realităţile şi diferitele niveluri de realitate ce alimentează experienţa comună a artiştilor şi a mediului lor, tăcând totodată posibil un dialog. Se întâmpla cu experienţa figurativă ceea ce se întâmpla cu oricare

alta: dacă am fi nevoiţi să reinterpretăm de fiecare dată totalitatea fenomenelor percepute de conştiinţă, activitatea mintală ne-ar aminti de lucrul Penelopei, mereu distrus şi mereu luat de la capăt, incapabil să producă un obiect.

Obiectele figurative şi, în general, elementele figurative se înscriu astfel printre obiectele de civilizaţie. Ele sunt bineînţeles înzestrate cu o valoare de referinţă pozitivă, întrucât ele constituie sisteme de interpretare a fenomenelor; dar ele nu ne trimit exclusiv la experienţa sensibilă, cel puţin dacă luăm în seamă totalitatea lor. Limbajul figurativ nu este un limbaj omogen, el nu este un limbaj ce ar putea fi substituit unui alt limbaj sau echivalat cu acesta, fie şi în mod (fragmentar; el constituie unul din sistemele prin intermediul cărora se ierarhizează şi se integrează experienţe individuale şi colective, legate de niveluri foarte variate de realitate.

O dată ce am recunoscut existenţa unui tip particular de cunoaştere ce se manifestă prin intermediul acestei forme specifice de experienţă generatoare a sistemelor figurative – experienţă foarte apropiată dar distinctă, cu toate acestea, de acţiunea operatorie – problema realismului obiectului figurativ este modificată în chip simţitor. Studiul acestor realităţi sau, cu alte cuvinte, al acestor obiecte intermediare pe care practicile sociale le-au pus sub ochii şi, literal vorbind, în mina artiştilor, ne va ajuta încă o dată să precizăm întrepătrunderea nivelurilor în specificitatea experienţei figurative.

Cum Quattrocento-ul a fost o epocă de prefacere în folosirea şi în semnificaţia corelativă a „edificiilor” destinate prăznuirii paraliturghiilor, el ne îngăduie să surprindem modalităţile de transformare a unui material de obiecte din care pictorii au făcut, în parte, elementele sistemului lor.

Nuvolele, toate „edificiile” care materializau pe străzile Florenţei episoadele cruciale ale credinţei creştine, ciment al societăţii din acea vreme, constituiau o trimitere la actualitate şi, în acelaşi timp, la memorie.

„Edificiile” reuneau un tezaur de noţiuni şi de imagini. Nu intenţionăm să studiem pentru moment originea şi începuta elaborare a obiectelor care slujeau drept suport doctrinei Bisericii spre sfârşitul secolului al XIV-lea. Nu putem totuşi studia noul sistem al Quattrocento-ului fără a stabili raporturile comparative de realitate dintre numeroasele elemente împrumutate din tradiţia medievală, pe de o parte, şi noile semne constituite în funcţie de noile credinţe, pe de alta.

Nivelul intermediar de realitate la care se situează „edificiile” prezente în paraliturghiile din ziua de Sfântul Ioan nu s-a constituit exclusiv în cetatea florii, ci, în general, în Evul Mediu romanic şi gotic, înglobând întregul Occident. Istoricii spectacolului şi, în primul rând Magnin şi Alessandro d'Ancona[18], au stabilit firul neîntrerupt care se întinde din generaţie în generaţie începând cu Antichitatea. La sfârşitul Imperiului Roman, tradiţia spectacolului grec se degradase. Repertoriul nu mai era înţeles de mulţime, care dorea spectacole sângeroase pentru a se emoţiona. Se petrecea un lucru analog cu ceea ce se petrece sub ochii noştri: un teatru-comentariu asemeni celui creat de Brecht ne face să înţelegem cum pot să se stingă o formă teatrală şi un public. În perioada târzie a Imperiului, teatrele au sfârşit prin a reprezenta rezumate ale marilor drame antice. Amfiteatrul realiza pe atunci ceea ce izbuteşte astăzi televiziunea, banda desenată şi un anumit teatru aşa-zis de avangardă. Epoca noastră caută pe drumuri şi în sportul profesionalizat emoţiile puternice pe care anticii le cereau amfiteatrului. În această perioadă a Imperiului nu numai creştinii erau sacrificaţi: în spectacolele vremii, Mucius Scevola îşi ardea realmente mâna deasupra unui rug – tema aceasta a fost transpusă în plan figurativ, în secolul al XV-lea, de către

18 E. MAGNIN, *Les Origines du théâtre moderne,* Paris 1838, vol. I, singurul apărut, apoi *Le Journal des Savants,* 1846, 1848—1849 ţi 1860—1861, precum şi : F. J. MONE, *Schauspiele des Mittelalters,*
Karlsruhe, 1846, 2 vol. şi E. de COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age. Textes et musique,* Paris, 1861. Dintre lucrările mai recente : E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage,* Oxford, 1903 şi 1962 ; YOUNG *The Drama* of *the Medieval Church,* Oxford, 1933.

Dirk Bouts în legenda împăratului Othon – sau chiar Hercule era ars de viu, şi el pe cel mai adevărat rug. În cel mai bun caz, tragedia şi comedia antică se prefăceau în spectacole de mimă: Imperiul târziu şi-a avut şi el proprii lui Planchón.[19] Biserica avea întru totul dreptate să condamne aceste divertismente şi, conştientă de faptul că era necesar să opună ceva concret spectacolelor perverse trecute din mâinile oamenilor cultivaţi în cele ale histrionilor, ea organiză spectacole înăuntrul Templului. „Aceste spectacole ale creştinilor sunt, după spusele lui Tertulian – şi cu o frumoasă nuanţă de publicitate demagogică – nu numai sfinte, dar şi permanente şi gratuite”. Şi, adaugă ei, ca un spirit cu adevărat modern pentru timpul său: „De cauţi formă şi sânge, îl vei găsi în ele pe Hristos”[20].

Dorinţa de a exploata caracterul dramatic ai ¡legendei creştine, dezvoltată firesc în acest sens pentru a seduce o societate violentă, şi-a pus amprenta asupra credinţei şi artei întregului Ev Mediu. Cum creştinismul se prezenta ca inspirator ai unui comportament sugerat – mai înainte de a fi impus – credincioşilor, s-a acordat o atenţie cu totul deosebită reprezentării legendelor şi anumitor momente din viaţa exemplară a llui Iisus, a Fecioarei Maria şi a Sfinţilor. Au fost de asemenea reprezentate ipostazele divine, Dumnezeu-Tatăf şi Sfântul Duh, şi ei actori ai dramei reînnoite fără încetare a umanităţii. Putem găsi în iconografia occidentală, precum şi în cea bizantină, toate accesoriile folosite de pier pentru a reprezenta doctrina creştină, accesorii reluate, pe un plan intermediar de realitate, de către creatorii de miniaturi, mozaicuri, vitralii şi tablouri. Ceea ce se ştie mai puţin este că, de-a lungul întregului Ev Mediu, dezvoltarea reprezentărilor figurative şi dezvoltarea punerii în scenă a doctrinei creştine au constituit un proces paralel şi continuu, fiecare din cele două sisteme de prezentare reacţionând în mod necesar

19 J. CARCOPINO, La *Vie quotidienne* à *Rome à l'apogée de l'Empire,* Paris, 1939, pp. 257—259.

20[1] Cf. textul lui Tertulian în : D'ANCONA, *op. cit.,* p. 13, De *Spec- tac.* cap. XXX.

asupra celuilalt.

În secolul a-l XIII-lea, în Nonmandia, la Rouen, Jumieges şi la Amiens, în timpul slujbei Tenebrelor[21] se sfâşia *în mod real o* perdea de altar; la 24 decembrie, în ajun de Crăciun, se aşeza pe altar un fel de cort sau de tabernacol care înfăţişa ieslea, cu Sfânta Născătoare şi Pruncul, alături de care se aflau un înger şi Sfântul Iosif, uneori, un bou şi un măgar; la miezul nopţii, voci melodioase coborând din înaltul bisericii şi părând a pogorî de-a dreptul din cer vesteau minunea Naşterii în timp ce slujitorii Domnului intonau un anticor, încheiat printr-o *Gloria,* reluată de miile de guri ale credincioşilor. Mai târziu, la utrenie, apăreau oameni îmbrăcaţi în păstori: ei erau conduşi la iesle de către diacon, ofereau daruri rustice şi cântau cântece pline de veselie mai înainte de a fi trimişi de preoţi să răspândească vestea cea bună în rândul oamenilor. La 6 ianuarie, de Bobotează, puteau fi văzuţi cei trei Crai de la Răsărit călăuziţi de stea: ajunşi la iesle, uşa se deschidea în faţa lor şi ei îşi aduceau darurile; mai apoi un înger le arăta drumul. De Florii, paraliturghia se făcea în afara oraşului; de Paşti, cele trei Marii puteau fi văzute la Mormânt[22].

Dacă ne întrebăm cum arătau accesoriile paraliturghiei, răspunsul nu este greu de dat. La Cividale, lângă Trieste, există şi astăzi un „mormânt”. Este un mic edicul făcut din fragmente din diferite epoci. Păstrat lângă intrarea în biserică, el se deschide pe jumătate făcând posibilă o dublă prezentare: în poziţie închisă şi în poziţie deschisă.[23] De dată relativ recentă, el constituie veriga intermediară între tabernacolele care au fost foarte devreme aşezate pe un altar, trebuind deci să fie de mici dimensiuni, şi „edificiile” din Quattrocento. Lanţul îl încheie edicului figurativ din *Sposalizio,* etapa anterioară

21 Slujbă oficiată, în ritul catolic, de miercuri pînă vineri în Săptămîna Mare ; se numeşte astfel întrucît, la sfîrşitul slujbei, se sting toate luminile în altar (n. tr.).

22 Cf. : D'ANCONA, op. *cit.,* p. 27—28.

23 CIVIDALE materializează ediiculele din Antichitatea tîrzie pe care le reproduc o serie de reliefuri pe fildeş, cum ar fi cel de la München, datînd din secolul al IV-lea şi reprodus în planşa 2.

constituind-o templul din lucrarea *Logodna Fecioarei,* datorată Maestrului din Flemalle şi conservată la Prado.[24]

Este, aşadar, absolut sigur că reprezentarea legendelor evanghelice a folosit, cu începere din Evul Mediu, actori şi puneri în scenă nonfigurative. Este tot atât de sigur şi faptul că aceste tradiţii erau încă vii în secolul al XV-lea şi că ele au alimentat în mod direct realitatea liturgică înainte de a da naştere unui întreg aspect al realităţii figurative. Ordinarul (bisericii din Parma ne spune că de Bunavestire. poate fi văzut un înger cum coboară dintr-o fereastră a bolţii, suspendat de capătul unui cablu; el se opreşte în faţa stranei unde se citeşte Evanghelia de dimineaţă şi, ajuns aici, execută cu reverenţă şi decenţă „Reprezentaţia" Fecioarei Maria. El recită salutul îngerilor, înconjurat de profeţi şi de alte figuri. În ziua de Rusalii, porumbelul cobora în mijlocul creştinilor înconjurat de limbi de foc şi de o adevărată ploaie de trandafiri. La Klosterneuburg, prelatul, asistat de preoţi, scoate în dimineaţa Paştilor trupul lui Iisus din Mormânt în timp ce se intonează slujba; apoi corul cânta versetele din Evanghelie care istorisesc cum au venit cele trei Marii la Mormânt; trei preoţi îmbrăcaţi în straie femeieşti se îndreaptă cu tămâie spre mormânt; un diacon în stelă albă, reprezentând îngerul, le întreabă ce caută în acest loc şi cele trei Marii răspund pe rând; atunci apar alte două personaje, Ioan şi Petru, care trag giulgiul de pe Mormânt şi îl arată poporului; la mănăstirea Mont-Saint-Michel, îmbrăcat într-o vestă albă pătată de sânge şi purtând pe cap o coroană, cu barbă, în picioarele goale şi ducându-şi crucea pe umăr, însuşi Iisus traversează corul pentru a trece în *revestiarum,* apoi se întoarce pentru a sta de vorbă cu cele trei femei: îngerul mormântului poartă

---

24 Trebuie să citäm de asemenea panoul din dreapta al predelei retablului Magilor, de Gentile de Fabriano (1423) : *Prezentarea la Templu,* de la Muzeul Luvru. Acest panou se situează în timp între panourile : V/a{a *Sfintei Fecioare* de Broederlam (1394—1399), aflat la Muzeul din Dijon, şi *Scena tragică* atribuită în mod curent lui Laurana (către 1470) şi aflată la Walters Art Gallery din Baltimore (atribuire mai probabilă decît cea care îl consideră drept autor pe San Gallo şi datează lucrarea către 1450).

coroana şi ramura de măslin în mina.[25] Această imagine ne evocă în mod irezistibil tabloul *Iisus* de Bellini, aflat la Luvru.[26]

Nimeni nu a arătat însă până acum că imaginile pioase ale Quattrocento-ului vizualizează mai cu seamă tocmai această uriaşă tradiţie a paraliturghiei şi nu textele sacie. O dovedesc, în general, nu numai conformitatea dintre modurile de prezentare specifice picturii şi liturghiei, dar şi câteva obiecte sau documente lesne de interpretat. Aş plasa, bunăoară, alături de mormântul din Cividale un desen de Ghirlandajo reprezentând *Bunavestire.* Putem vedea aici strana, obiectul material descris în liturghie, trecerea fiind apoi uşor de făcut către numeroasele tablouri pe aceeaşi temă create de Fra Angélico. Voi arăta mai departe cum, la Angelico, elementul obiectiv astfel reţinut intră în combinaţie, în montaj, cu alte semne, reprezentând alte niveluri ale cunoaşterii şi, implicit, ale realităţii.

Nu se pune problema să stabilim o relaţie bilaterală şi exclusivă între tradiţia dramei liturgice şi pictura figurativă a Renaşterii. Nu pretind că pictura Renaşterii este pur şi simplu o transpunere a tradiţiei medievale a paraliturghiilor. Nu vreau decât să surprind pe viu o dovadă a existenţei acestor niveluri diferenţiate de cuprindere a realului de care se foloseşte imaginaţia plastică. Este, eu toate acestea, neîndoielnic faptul că tradiţia dramatică ocupă un rol important în formarea lumii imaginare în care se mişcă, în înţelegere reciprocă, artiştii şi spectatorii vremii.

A concretiza în acte şi în fabulaţii valorile civilizaţiei constituia de altminteri o formă generală a gândirii medievale. Uriaşul material imaginar lăsat moştenire de romanele Mesei Rotunde este şi el prezent în materialul intelectual al oamenilor de la sfârşitul secolului al XV-lea.

---

25 D'ANCONA, op. *cit.,* voi. I, pp. 29—35.

26 *Isus blnecuvîntlnd* din Muzeul Luvru a fost atribuit în secolul XX lui BeHIni, asemeni multor altor tablouri. Dar apartenenţa operei, foarte rară, la Quattrocento este mai presus de orice îndoială.

Generaţie de generaţie, Lancea şi Graalui au alimentat imaginaţia. Dar, în plan vizual, legenda evanghelică a copleşit toate celelalte sisteme până în ziua în care schimbul l-a preluat fabulaţia pagina. Pentru a situa într-o perspectivă corectă ce anume reprezenta pentru artiştii din Quattrocento materialul de obiecte de civilizaţie moştenit de la drama liturgică, nu trebuie să uităm nici că acest material dezvăluie o serie de valori diferenţiate, acumulate în decursul vremurilor, nici că, în ciuda importanţei sale, acest izvor de informaţii, acest real imaginar încetează să – mai fie un dat al experienţei concrete în clipa în care îi surprindem pentru ultima oară prezenţa. O schimbare în noţiunea de spectacol este paralelă cu schimbarea sistemului figurativ.

Începând încă din secolul al IV-fea, biserica creştină substituise spectacolelor degradate ale Antichităţii muribunde alte spectacole capabile să le ia locul şi să răspândească totodată doctrina corectă a adevărului. Către secolele IX – X, în momentul în care Occidentul se forma ca atare, noţiunea de spectacol sacru suferă o nouă revizuire, întrucât nu mai erau siliţi să lupte direct împotriva unui păgânism viu, slujitorii Bisericii dau dovadă de tot mai puţin entuziasm faţă de aceste activităţi puţin prea zgomotoase. Ei opun prestigiile mai sigure ale liturghiei unor jocuri în prea mare măsură marcate de o curiozitate mondenă. De acum înainte, figurarea sacră se separă de ritual şi este din ce în ce mai mult privită drept un adevărat spectacol care, scăpând acţiunii directe a preotului, comportă un iz de teatru. Paraliturghia este atunci alungată din templu; ea este prezentată în pragul bisericii, precedând slujba, pentru a aminti mulţimilor materia unui cult esoteric. Odată cu trecerea timpului, paraliturghia se va desprinde tot mai mult de ritual, va da naştere *Misterelor* şi va evolua ca spectacol – mai degrabă tolerat decât instituit de Biserică. În acest moment, paraliturghia se va apropia de nenumăratele ceremonii tradiţionale în care folclorul păgân se contopeşte cu tradiţia degradată a creştinismului grotelor. Dornică să

controleze totalitatea activităţilor omeneşti, Biserica nu se opune dezvoltării Misterelor, după cum nu se opune nici Sărbătorii Nebunilor, nici atâtor alte rituri abia atinse de creştinism şi care constituie sfârşitul procesului de descompunere a conştiinţei păgâne. Biserica ţine în mână acest domeniu prin intermediul breslelor şi al confreriilor de cartier. Constatăm că în această perioadă se dezvoltă o tradiţie separată a spectacolului şi că tot în această epocă începe să se constituie fondul de obiecte pe care Quattrocento-ul îl va folosi figurativ.

Un text din anul 1339 ne descrie vestiarul arhiconfreriei Sfântului Dominic de la Perugia. Se găsesc aici, mai întâi, trei cărţi cu *Laude,* un dialog, apoi o mantie neagră de devoţiune, două veste de înger din *zendado*

nero[27]*,* cămaşa Domnului pentru Vinerea Mare, două perechi de aripi de înger, două cape roşii de cardinal, apoi de-a valma steaua Magilor, crucea şi coloana devoţiunii, un mare crucifix şi cei doi tâlhari, o vestă şi un pantalon de piele pentru Isuis, un *stripiccio* şi o *caccioppa* împreună cu vălul şi masca diavolului[28]. Este epoca marii ofensive lansate de Dominicani pentru a contrabalansa pe propriul lor teren pe discipolii Sfântului Francisc, ai acelui Francisc care încercase să reînvie riturile şi spiritul paraliturghiilor antice, cum o putem vedea în scena celebră din ieslea de la Creccio. „Cum preafericitul Francisc poruncise, pentru a comemora amintirea Naşterii lui Hristos, să se pregătească ieslea la castelul din Greccio, să se pună fin şi să se aducă boul şi măgarul, el începu să predice despre împăratul săracilor şi, în timp ce sfântul predica, un cavaler văzu pe Pruncul Iisus în locul imaginii pe care o adusese cu sine simţul.”[29] Acesta este textual legendei Simţului Francisc, scrise către anul 1300 de generalul ordinului, Fra Giovanni di Muro della Marca şi tradusă în imagini de Giotto în biserica superioară a bazilicii San Francesco din Assisi, înainte de anul 1305. Nu trebuie de altminteri să confundăm procesul de vizualizare care se întemeiază pe sensibilitatea personală al lui Francisc cu procesul din *Laude,* cu care a fost prea adeseori asociat. *Laudele* sunt un ritual popular de încântare. Ele sunt o poezie şi nu cer o concretizare.

Fie că este vorba de o *Lauda* o întată, fie de procesiunea „edificiilor” de Sfântu-l Ioan, formele civilizaţiei medievale au atins, în secolul al IV-lea, momentul în care ele se contopesc în ansamblul folclorului civilizaţiilor tradiţionale. Ele intră în fondul comun. Am

---

27 Ţesătură foarte subţire de mătase (n. tr.).

28 D'ANCONA, op. *cit.,* voi. I, p. 163.

29 Apropierea dintre text şi operă este realizată de R. SALVINI în lucrarea sa *Giotto,* din colecţia *Tutta la flittura,* Rizzoli, Milano, 1952, p. 31. Găsim o relatare mai amplă a miracolului în *Vita prima* a Sfîntului Francisc scrisă de primul biograf aii Sfîntului, Tomimaso da Celano, Cf. : Johannes JORGENSEN, *Saint François d'Assise,* traducere franceză de Théodore de Wyzewa, Paris, 1911, pp. 390—392, precum şi, în introducere, studiul critic al izvoarelor vieţii Sfîntului Francisc.

văzut mai înainte că, de-a lungul secolului al XV-lea, cortegiul „edificiilor” a fost redus în mod progresiv; în loc să fie prezentate toate în stradă, ele sunt înfăţişate în expoziţii atâta timp cât sunt în bună stare şi constituie încă orgoliul confreriilor. Prezenţa acestor vehicule alegorice va reprezenta secole de-a rândul – şi reprezintă şi astăzi în Spania – semnul unei supravieţuiri a spiritului medieval.

Raţiunile pentru care Lorenzo de Medici a redus treptat parada *nuvolelor* sunt, în plus, de ordin foarte complex. Precumpăneşte mai cu seamă teama de orice adunare mai numeroasă a poporului pe străzile Florenţei. De la conjuraţia condusă de Pazzi, familia Medici încetează să mai apară în mijlocul poporului. Dar chiar mai înainte, Lorenzo însuşi, Lorenzo-poetul lucrase la înlocuirea paradelor medievale cu alte spectacole de stradă. Datele respective s-au păstrat în poemele tânărului prinţ. Camavălul înlocuieşte paraliturghia. Cortegii, fireşte, şi care. O prezentare vizuală asemănătoare cu cea veche, dar realizată pe teme noi, printre care se distinge tema Triumfului petrarchist, care se răspândeşte în întreg oraşul nu ca înainte de Sfântul Ioan ori de Sfântul Gheorghe, ci în postul Paştilor, care corespunde mai mult sau mai puţin cu începutul anului civil al anticilor. Fie că este vorba de marile compoziţii murale asemeni celei din palatul Schifanoia din Ferrara, unul din leagănele civilizaţiei în curs de a se naşte, fie că este vorba de nenumăratele *cassoni,* găsim aici dovada schimbării produse în repertoriu, tot aşa cum o găsim pe reversul dipticului Montefeltro T

Iată de ce nu trebuie să credem că a fost nevoie să se aştepte ivirea lui Lorenzo de Medici şi cea din urmă treime a veacului al XV-lea ca să asistăm la înlocuirea spectacolelor în acţiune de inspiraţie medievală cu noi spectacole de inspiraţie umanistă. Această mutaţie era deja sensibilă la Paolo Uccello. Alături de ciclurile biblice executate de acest artist ¡pentru mănăstirea Dominicanilor la Santa Maria Novella din Florenţa, lucrări dominate de un spirit în mod necesar tradiţional, găsim în opera sa şi

un alt ciclu, un ciclu modern. Este vorba de portretul ecvestru al condotierului *Giovanni Acuto,* aflat în nava bisericii Santa Maria del Fiore, de ciclul *Bătăliilor,* ecou foarte complex al turnirelor în care supravieţuieşte fără nicio îndoială – dar cât de mult transpus! – unul din aspectele vieţii nobiliare din secolele trecute; este, în sfârşit, vorba de tema *Giganţilor,* care ne aduce la Giulio Romano şi la Mantova, precum şi de *Vânătoarea* de la Oxford întrupat la Florenţa la începutul Quattrocento-ului în *nuvole* şi în procesiunile de „edificii", sistemul figurativ medieval se întemeia pe nevoia de a stabili o relaţie concretă între legendele sacre, izvor al cunoaşterii şi justificare[30]

totodată a ordinii instituţionale şi sociale, şi activităţile comunitare ale societăţii. Esenţial este să înţelegem că orice societate care instaurează o ordine economică şi politică instaurează în acelaşi timp şi o ordine figurativă; că orice societate pe cale de a se naşte făureşte întotdeauna şi simultan instituţii, concepte, imagini şi spectacole. Divertismentul şi figurarea au constituit pretutindeni două funcţii distincte, dar aflate într-o intimă conexiune. Asemenea celor ce statorniceau ordinea liturghiilor religioase sau păgâne, creatorii de fresce şi de vitralii, sculptorii în lemn sau în piatră nu interveneau în viaţa publică ca agenţi ai unei activităţi inutile; mulţimile erau dirijate în divertismentele lor la fel cum erau dirijate în muncile lor. Erau necesare aceste divertismente, pentru ca Biserica şi potentaţii, singurii inspiratori ai întregii vieţi materiale, private şi intelectuale a timpului, să-şi realizeze ţelurile. Era necesar ca credincioşii iar apoi supuşii, oameni care abia au deprins buchea cărţii şi nu aveau acces la izvoarele scrise ale cunoaşterii, care, cel puţin aparent, nu erau capabili să transpună în învăţături pozitive tot ceea ce clerul le

30 Asupra importanţei pe care o avea vînătoarea în viaţa ¡¡magina.ă a Quattnocento-u'lul, vezi nota 1 de la p. 73. Asupra vînătorii transformate ulterior în Intermediu, cf. : D'ANCONA, op. *cit.,* voi. III, p. 2o. Asupra rolului vînătorii în imaginaţia poetică a timpului, cf. : *Il Mor-* gante, de Luigi Puici, 1482 (D'ANCONA, op. *cit.,* voi. III, p. 231) ţi, fireşte, *Stanţele* lul Pollziano.

prezenta sub formă anecdotică atât prin intermediul unui ritual fixat într-o limbă de neînţeles, cât şi prin predici mai mult sau mai puţin accesibile, era, spuneam, necesar ca aceşti oameni să-şi poată reprezenta materia legendelor care slujeau drept suport dogmei. Imaginile erau, în Evul Mediu, condiţia însăşi a ordinii sociale.

La începutul Quattrocento-ului, aproape toate obiectele de civilizaţie ne trimit la tradiţia ecleziastică şi rare sunt semnele noi – după cum vom vedea mai departe – care constituie o legătură între viaţa laicilor şi cultură. Cu începere din Evul Mediu, artiştii sunt foarte adeseori ordonatori de ceremonii publice şi, în acelaşi timp, creatori de imagini. Funcţia propriu-zisă a imaginii nu constă în a stabili o relaţie unică între episoadele legendei consemnate în textele sacre şi actele vieţii de zi cu zi. Pentru a face veridice legendele din Biblie şi Evanghelie, pentru a apropia de oameni figurile divine, sacrul trebuia implantat în viaţă. Obiectul figurativ medieval constituie deci un semn cu atât mai eficace cu cât este mai anecdotic, pitoresc, stabilind totodată o punte de legătură între dogme şi viaţa imaginară a mulţimilor. Quattrocento-ul a încercat să instituie o altă cale figurativă, legată de noua cultură. Dar el a folosit pe (larg sistemul şi obiectul figurativ medieval, întrupat în ultima sa etapă în serii de accesorii intrând în combinaţie pentru a reconstitui astfel episoade adese din legenda creştină.

Cum meşteşugarii dăduseră o formă unor scene pe care masele le priveau mai curând drept un spectacol decât drept o învăţătură şi cum elementele materiale ale reprezentării căpătaseră, odată cu trecerea timpului, caracterul unor semne aparţinând bunului comun al tuturor, ele au fost mai departe comentate de către slujitorii Bisericii; dar, constituite ca obiecte materiale, au fost îndrăgite şi în sine, fiind mai degrabă legate de o tradiţie vie decât de o credinţă adâncă. Ieslea în care s-a născut Pruncul Iisus a fost reconstituită pentru pitorescul ei şi pentru că evoca sărbătorile şi odihna; Sfânta Fecioară şi îngerul, Adam, Eva şi Diavolu-l au fost puşi să

vorbească. Se constitui astfel un fel de realitate secundă, extrasă fără îndoială din texte, dar înviorată de folosirea populară. Pe această cale s-a constituit un repertoriu de obiecte materiale care, folosit de pictori atât în planul concretului cât şi în planul imaginativului, devenise în sine un instrument de semnificare. Cum artiştii nu reproduceau întotdeauna în totalitatea lor spectacolele paraliturghiilor, anumite elemente au devenit suficiente pentru a reda limpede intenţiile figurative. Unele din aceste elemente au constituit în Quattrocento adevărate semne, evocând ansambluri îndeajuns de familiare publicului pentru ca simple fragmente ale acestora să capete o valoare revelatoare pentru întreg.[31]

În imaginea figurativă de la sfârşitul Evului Mediu, elementele nu constituie, aşadar, semne imediat reprezentative pentru experienţa sensibilă, ci vehiculul unei culturi tradiţionale. Aceasta presupune, pe de o parte, o referire la un *corpus* de texte, dar, pe de altă parte, ne trimite la anumite realităţi materiale înrădăcinate în experienţa curentă. Ea implică o memorie colectivă care necesită prezenţa suportului convenţional al unora dintre aceste obiecte. Ea presupune că între percepţia acestor obiecte, concretizarea lor sub formă de semne figurative, exprimarea unei gândiri şi cuprinderea ei în imaginar de către fiecare spectator se înscrie un dublu releu: întâi, cel ce corespunde mecanismului pe care l-am demontat şi cu ajutorul căruia figura anumitor obiecte capătă o valoare de semn şi, aii doilea, cel pe care nu l-am abordat încă şi care constă în structura globală a imaginii, privită la rândul ei ca un lucru material, posedând adică propriile ei legi materiale de existenţă şi înglobând o pluralitate de semnificaţii.

Mulţimea surprinde la fel de bine semnificaţia unui

---

31 Procesul prin care importante ansambluri de samnSf.iicare siîn't reprezentate printr-un simplu semn de rememorare în compoziţiile figurative nu constituie o particularitate a Quattrocento-ului. El este în genere caracteristic pentru toate sistemele figurative, începînd cu arta preistorică şi sfîrşind cu filmul. Tocmai dificultatea de a descoperi aceste elemente de semnificare, de a găsi relaţiile dintre ele şi o experienţă omenească determinată în timp constituie resortul oricărei interpretări valabile a realităţii figurative.

act sau a unei imagini, după cum surprinde şi înţelesul unui cuvânt. Este cu neputinţă să considerăm sistemul de înţelegere a obiectelor figurative ca reducându-se la perceperea şi identificarea unor obiecte pur materiale. Există şi alte jocuri de relaţie în afara percepţiei sensibile şi a gândirâi noţionalle. Greşim atunci când socotim că nu există decât un mic număr de modalităţi de expresie; gesturile şi atitudinile corpului suscită şi ele dialogul. Întreaga scară a combinaţiilor posibile poate fi întâlnită între mimă şi teatru, la fel cum o putem găsi între tabloul vivant şi imaginea figurativă. Soluţiile istoriceşte atestate ou constituie punerea în act a unui mic număr de formule posibile corespunzând unor categorii strict limitate ale gândirii imaginare. Funcţia figurativă este cu adevărat o facultate; ea nu poate fi definită prin enumerarea unor modalităţi de aplicare deduse din alte tipuri de cunoaştere şi de activitate. Sistemele combinatorii întemeiate la un moment dat pe un anumit echilibru între activităţile mintale şi activităţile perceptive se integrează la nivelul imaginarului.

Pentru ca în Italia Quattrocento-ului să fi fost posibilă apariţia unui nou sistem de semne figurative susceptibile de a fi interpretate de către public, a fost necesar ca artiştii să păstreze mai întâi echilibrul stabilit între nivelurile diferenţiate ale realităţii. Aceasta este raţiunea pentru care ei au folosit adeseori ca suport material al lucrărilor lor obiecte de civilizaţie asemănătoare cu cele care susţineau înţelegerea operelor tradiţionale. Regăsim, aşadar, în opera lor această circulaţie dialectică între datele sensibile, obiectele de civilizaţie materialmente constituite îşi semnele figurative propriu-zise. Parcursurile imaginare pe care se întemeiază inteligibilitatea ansamblurilor se modifică mai înainte ca semnele să se schimbe.

Existenţa unor niveluri diferenţiate ale realităţii, legate unele de percepţie, adică de natura omului, altele corespunzând unor ansambluri de fenomene socialmente instituţionalizate; existenţa unor obiecte de civilizaţie care

s-au transformat cu timpul din semne de inteligibilitate în obiecte materiale alcătuind un releu de semnificaţii; faptul că, pentru a instaura o nouă ordine figurativă reflectând o nouă ordine politică şi intelectuală, pictorii Quattrocento-ului au folosit jocul de relaţie a cărui formă le fusese impusă de către ultimele liturghii medievale – toate acestea ne ajută să înţelegem dt de naivă este ideea că pictura constituie un transfer direct al unei realităţi senzoriale imediate pe un suport cu două dimensiuni.

Mai înainte de a aborda problema sistemelor de integrare a semnelor în perspectiva originală a Quattrocentoului, se cuvine să precizăm ce anume reprezintă seria de semne şi de obiecte figurative tradiţionale în ansamblul compoziţiilor epocii. Poate că vom izbuti să determinăm astfel ce anume fixează semnificaţia în ansamblurile sincretice; cu alte cuvinte, ceea ce ar putea fi reţinut ca reprezentând elementele de temelie ale limbajului figurativ, prin contrast cu semnele ce statornicesc noutatea sistemului modern în funcţie de noile idei.

E imposibil să stabileşti inventarul tuturor elementelor constitutive ale limbajului unui artist şi, a *fortiori,* ale limbajului unei epoci întregi deoarece niciun semn elementar nu este vreodată reperabil în stare pură; după cum am văzut mai sus şi după cum vom vedea mai bine în cele ce urmează, el face întotdeauna parte din ansambluri semnificative constituite şi surprinse în mod global. Să repetăm că orice demers al spiritului care ar putea lăsa impresia, fie şi pentru o clipă numai, că acceptăm ideea după care întregul este suma părţilor, trebuie respins în mod absolut.

Opera lui Uccello ne arată cum un artist Iasă să pătrundă valori provenite din mai multe tradiţii într-un stil personal şi modern. Ar fi o greşeală să facem din Uccello un eclectic; el nu găseşte în vremea dinaintea lui serii de imagini gata organizate; fuziunea dintre teme şi obiecte de civilizaţie se realizează în propriile ilui compoziţii.

O *Bătălie* este, evident, o compoziţie care

comemorează victoria florentinilor la San Romano, este un trofeu în care persoana condotierilor este pusă în valoare, pictorul urmând de altminteri exemplul mai vechi al lucrării *Guidoriccio* de Pietro Lorenzetti. Dar ea este în acelaşi timp preamărirea unei acţiuni politice devenită egală în rang cu spectacolele Bisericii creştine. Caii lui Uccello nu sunt numai – deşi sunt şi aşa ceva – un auxiliar al soldatului, un atribut al cavalerului, al militarului pe cale de a înlocui pe slujitorii Bisericii în acţiunea de cârmuire a oamenilor; ei sunt, ca să spunem aşa, nişte modele care ne trimit la calul de lemn din Palazzo della Ragione de la Padova – cu alte cuvinte, la semnul nu real, ci figurativ al unor valori actuale – în egală sau chiar în mai mare măsură decât la un spectacol natural. Am greşi dacă am dori să alegem: caii lui Uccello sunt cai reali, animale reprezentative pentru o clasă socială în ascensiune şi, în acelaşi timp, simboluri evocatoare ale turnirelor în care se consacră tot virtuţile nobiliare, acţiuni ale războiului. Caii lui Uccello sunt vestitorii uneia din marile plăceri ale unei vieţi nobile transferate de practica activă a turnirelor din planul serviciului militar feudal în cel al actului reprezentativ pentru curtea urbană a prinţilor. După dezastrele marilor bătălii de la Azincourt şi Galiipoli, instituţia cavaleriei supravieţuieşte în secolul al XV-lea atât ca ritual de clasă, cât şi ca instrument de acţiune cotidiană. Caii sunt meniţi C/os*trei* şi, la sfârşitul secolului, sub Lorenzo, Poliziano îi va cânta în onoarea şi spre gloria lui Giuliano, fratele masacrat al prinţului.[32] Ei nu mai sunt nici pe de-a întregul reali, nici pe de-a întregul simbolici; ei au trăsături caracteristice pentru mai multe niveluri de reprezentare: pe lângă aceasta, ei sunt „montaţi” în mod diferit în tablourile cu Sfântul Gheorghe şi în *Bătăliile* aceluiaşi Uccello; putem constata cum, în cadrul tradiţiei însăşi, se detaşează elementele originale ale unui nou sistem figurativ.

---

32 Asupra semnificaţiei *Ciostrei* în timpul familiei Medici, cf. : Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative,* p. 211, La *fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique.*

Chiar dacă sărbătoarea laică a Carnavalului nu mă aduce în Florenţa pe cei trei Magi şi ieslea, ci, în locul lor, Iubirea, Turnirele, *Ciostra* explicitând în ochii tuturor cârmuirea exercitată de cercul acelor potentaţi care, substituindu-se Bisericii în declin, vor structura societatea şi vor întemeia sensul modern al Statului, oamenii Quattrocentoului fac totuşi apel la releu! sau, cu alte cuvinte, la mijlocirea imaginii fără a modifica cu totul mecanismele ei de înţelegere. Semnul se schimbă, dar nu şi natura lui, şi datorită acestui fapt elemente de origini diferite, rămânând reprezentative pentru ansambluri discordante, trăiesc în bună vecinătate în sisteme mai degrabă compozite decât ambigue.

Să reluăm în ansamblul operei lui Uccello elementele figurative diferenţiate, vechi şi moderne, lată, bunăoară, compoziţiile de la Santa Maria Nove Ha, din Florenţa, în Chiostro degli Spagnoli: *Facerea animalelor, Facerea lui Adam şi a Evei* şi *Păcatul originar*. Lăsând deocamdată deoparte, ca obiect de cercetare, principiul de organizare care conferă înţeles şi stil ansamblului, să remarcăm prezenţa stâncii şi a arborelui, prezenţa figurii drapate, apropiată de statuar, şi prezenţa nudului. Las bineînţeles deoparte elementele pitoreşti sau anecdotice: animalele şi vegetaţia reprezentând Paradisul. Efigia lui *John Hawkwood* de la Santa Maria del Fiore foloseşte două obiecte figurative care nu sunt, după cum am arătat mai înainte, numai repere în actual, ci adaugă imaginii şi portretului o semnificaţie inclusă: calul, care situează omul în societate, şi sarcofagul, care exprimă valoarea omagiului adus. Forma mormântului şi inscripţia îl asimilează pe erou cu cei mai mari generali ai Antichităţii, ba chiar cu împăraţii. Luat în sine, semnul este aici modern atât prin jocul reprezentărilor, cât şi prin referinţă la obiecte extrase din noua realitate.

Şi în lucrarea *Sfântul Gheorghe doborând balaurul* apare calul soldatului triumfător; apar de asemenea stânca – sau mai degrabă grota – şi balaurul, care nu aparţin ciclului modern, ci tradiţiei medievale. Aceste două obiecte

sunt, şi unul şi celălalt, reprezentarea unor obiecte de civilizaţie pe care fiecare putea să le vadă cu diferite prilejuri în spectacolele organizate de corporaţii. Un text datând din anul 1508 ne relatează, într-adevăr, cum era sărbătorită şi la acea dată, în ipiaţa din Siena, legenda Sfântului Gheorghe şi cum era înălţată pentru această festivitate o grotă, din care ieşeau demonii şi balaurul învins de erou.[33] Această ceremonie avea loc odată cu sărbătorirea zilei sfântului, în aprilie; ea inaugura un ciclu de sărbători pe jumătate creştine, pe jumătate păgâne. Ziua Sfântului Gheorghe era sărbătoarea tinerilor, aşa cum *Primavera* era sărbătoarea fetelor, celebrată în mai; şi ea a lăsat o amintire ilustră în pictura Renaşterii. Marele ciclu anual se încheia, după cum am văzut, în ziua de Sfântul Ioan, în ziua cea mai lungă a anului, după ce începuse de Crăciun, în ziua cea mai scurtă. Am văzut între timp că panoul lui Uccello este legat de condiţiile specifice ale societăţii florentine de la jumătatea Quattrocento-ului. Putem spune deci că semnul ne trimite la tradiţie şi, în acelaşi timp, la actual.

Intrarea Maicii Domnului în biserică, frescă din catedrala de la Prato, este atribuită într-un mod foarte discutabil lui Uccello. Fapt cert însă, ea conţine un remarcabil obiect figurativ: Templul rotund cu acoperişul susţinut de coloane. Acest templu evocă alte edicule analoge pe care le întâlnim în mai multe rânduri în opera lui Fra Angelico, printre altele, în povestea vieţii Sfinţilor Cosma şi Damian. Fresca vecină, înfăţişându-l pe Sfântul Ştefan în dispută cu păgânii, ne oferă prin opoziţie imaginea unei abside care a putut să fie imaginea mai realistă a unui monument contemporan. Am urmărit mai înainte cum modificarea survenită în forma templului este revelatoare pentru transformările izvoarelor de la care se inspiră cultura Quattrocento-ului, începând cu Maestrul

33 Cf. : D'ANCONA, op. *cit.* voi. I, pp. 101—103. Textul din anul 1508 descrie un spectacol devenit tradiţional şi ritual. Sărbătoarea Sfîntului Gheorghe a fost introdusă la Siena în jurul anului 1273 şi s-a fixat fără îndoială treptat în decursul secolului al XIV-lea, după cum o dovedesc cel doi *Sfîntul Gheorghe* pictaţi de Uccello şi atît de apropiaţi de descrierea din anul 1508.

din Flemalle şi cu Broederlam şi sfârşind cu *Sposalizio*. În sine, semnul nu s-a schimbat – este un lăcaş sfânt; de fapt, mutaţia sa formală înregistrează o revoluţie intelectuală.

Atribuită cu mai mult temei lui Uccello, *Adoraţia Magilor* de la Berlin ne oferă două obiecte figurative, dintre care unul este fără echivoc un tradiţional obiect de civilizaţie – cadrul de bambus alcătuind ieslea – iar celălalt, corturile, este mai greu de interpretat. Prezenţa calului, întotdeauna reprezentativ pentru ordinul cavalerilor (omul călare nu este în mod necesar un senior feudal, dar el este întotdeauna puternic, eventual un parvenit) şi costumul celor trei Magi ilustrând aici diferitele vârste dar şi puterea cavalerilor, ne îndeamnă să ne imaginăm că această operă a fost destinată unui comanditar fără îndoială colectiv şi aparţinând clasei celor care trăiesc „în chip nobil".

Prezenţa unei păduri (în stânga), care situează scena în afara zidurilor unui oraş, vine să întărească această părere. Vedem astfel încă o dată că este absolut imposibil să conferim un sens oricărui element desprins din ansamblul unor asemenea sisteme.

Celebra compoziţie a *Potopului,* executată târziu la Capela Spaniolilor, ne oferă obiecte figurative interesante prin cu totul altceva. Las deocamdată deoparte arca, reprezentată de două ori, deoarece ea este mai cu seamă interesantă pentru a explica ordinea combinatorie a operei şi deoarece nu constituie un obiect de civilizaţie în sensul real al termenului, întrucât nu fusese selecţionată, din câte se pare, printre „edificiile" adeseori prezentate. În afara stâncii, care alcătuieşte fundalul compoziţiei, şi a celor două figuri omeneşti, un nud şi o siluetă drapată, adevăratele obiecte de civilizaţie sunt accesoriile – dintre care unele îndeajuns de misterioase – folosite de figurile din partea centrală. Remarcăm mai cu seamă un *mazzochio,* adică acest obiect aruncat aici în mod gratuit, ca un colier, în jurul gâtului unuia din fiii lui Noe. Un *mazzochio* este un obiect figurativ modern care nu are niciun fel de existenţă reală. El este produsul unei

speculaţii asupra spaţiului; îl fascinează pe Uccello pentru că îi îngăduie să concretizeze speculaţia imaginară care conduce la rezolvarea problemelor perspectivei. El constituie, în ultimă instanţă, un joc imaginar; dar deschide în acelaşi timp drumul unei noi ordini figurative încă prost stăpânite. Putem spune că este un subiect nou, care respectă modelu1! vechilor maeştri în prezentarea dar nu şi în semnificaţia sa. Personajul vecin este în chip curios aşezat pe vine într-un cazan. Trebuie oare să recunoaştem în el un alt fiu al lui Noe, cel ce se pregăteşte să calce ciorchinii viţei-de-vie reapărute pe pământ şi pe care bravul Noe o va folosi curând – acesta este subiectul frescei vecine – în mod destul de abuziv? Cazanul este materialmente prezentat într-o manieră care ţine de căutarea racursi urilor, căutare*pe care m azzochio*-ul o prezintă în stare teoretică. El ne interesează însă mai presus de toate deoarece este primul din acele

„Obiecte” reprezentate ca atare cu care Uccello îşi va umple de aici încolo compoziţiile şi care constituie, în opera lui ca şi în creaţia lui Piero della Francesca, o serie cu adevărat modernă de obiecte de civilizaţie pe de-a întregul distincte, atât prin aparenţă cât şi prin figuraţia imaginară, de obiectele de civilizaţie rămase moştenire din trecut.

În sfârşit, *Bătăliile* ne oferă cel mai remarcabil ansamblu reunind aceste noi obiecte figurative create de Quattrocento. Ele sunt de mai multe feluri. Găsim ici şi colo, în coafura câte unui războinic, aşa-numitul *mazzochio,* aproape în stare pură; dar efortul lui Uccello ne apare aici mult mai coerent şi redând eu mai multă expresivitate noile valori atunci când aşază în faţa ochilor noştri, insistând mai puţin asupra procedeelor folosite pentru a materializa formele, obiecte care nu intraseră până atunci în repertoriul picturii şi care erau, dimpotrivă, menite să figureze de acum încolo, sub aparenţele cele mai subtile, în întreaga evoluţie ulterioară a artei occidentale moderne. În primul plan al *Bătăliei* aflate la Londra, sub copitele cailor, vedem sfărâmături de lănci, bucăţi de

armură, un cavaler mort, redus în armura sa la starea de obiect inert. Aceste obiecte, aceste lucruri nu reprezintă primele naturi moarte ale picturii occidentale moderne: flamanzii au fost cei dintâi care au cântat ca atare prezenţa unor obiecte umile, ridicate adeseori la rangul de simbol. La Uccello asemenea obiecte constituie un element de compoziţie; ele ne interesează mai puţin în calitatea lor de obiecte izolate, decât în calitatea lor de jaloane în spaţibl pânzei şi spaţiul imaginar, ori ca mărturie a faptului că artistul asociază în mod voluntar elemente vechi sau moderne cu lucruri văzute. Avem de-a face aici cu realismul vizual mai curând decât cu iluzionismul.

Este absurd să considerăm pictura în general drept un proces de transfer ai realităţii sensibile; nu ar fi însă mai puţin absurd să refuzăm orice existenţă realismului plastic acolo unde el apare cu o semnificaţie manifestă în structurile parţiale ale imaginii. îl putem recunoaşte cu uşurinţă dacă nu îl mai considerăm drept un dat fix şi exclusiv al creaţiei figurative, ci drept unul din elementele care contribuie la elaborarea experienţei. În fond, *Bătăliile* lui Uccello sunt o amplă simfonie a obiectului imaginar. Obiecte sunt oamenii şi caii pe care îi călăresc, iar procesul de obiectivare a experienţei sensibile culminează în următorul paradox: dezvoltându-se, el reduce zona rezervată acţiunii şi persoanei. Obiecte sunt şi accesoriile: vom regăsi aceste flamuri la Pierro idella Francesca, apoi într-o bună zi, mult mai târziu, în secolul al XX-lea, vom înţelege că ele delimitează fragmente de suprafeţe şi de spaţii înzestrate cu valori şi calităţi. Obiecte, în sfârşit, aceste lănci care decupează, determină spaţiul şi pe care le va regăsi Velázquez.

Am stabilit, aşadar, deosebirea dintre un semn refolosit şi tradiţional, cum sunt cele două arce ale lui Noe, şi un semn original care devine obiect figurativ chiar din clipa apariţiei sale. Ne aflăm, după cum am mai spus, la un nivel diferit al realităţii. Obiect este şi gardul care separă prim-planul de fundal şi care figurează, în speţă, printre accesoriile tradiţionale ale Paradisului medieval sau ale

locurilor fixe din legenda evanghelică.[34] Cu excepţia câtorva feţe expresive şi a câtorva episoade secundare risipite în fundal, totul este obiect în aceste lucrări. Iar aceste obiecte introduc în istoria artei o dimensiune până atunci necunoscută. Voi reveni asupra ei atunci când voi studia, mai târziu, procesul de integrare a întregului şi a părţilor.

Continuând acest rapid inventar a ceea ce putem reţine în Quattrocento drept asimilabil cu nişte elemente primare de semnificare şi privind mai departe opera lui Uccello, putem cita tot în spiritul *Bătăliilor* sale şi *Vânătoarea* aflată la Oxford, lucrarea căreia i-am precizat incontestabilele legături cu un spectacol inedit pentru epoca respectivă: din punct de vedere plastic, este un efect de noapte dar, în acelaşi timp, şi descrierea unui lucru văzut. Aceste haiite, acest *hallali* gata de goană? Simplă amintire anecdotică sau, dimpotrivă, transpunere a unui mit? Este foarte probabil că această compoziţie se referă în acelaşi timp la o oarecare aventură imaginară a sufletului omenesc. Îi vom găsi, poate, într-o bună zi o referinţă poetică analogă cu cea care stabileşte o apropiere între evocările de turnire şi de bătălii şi *Giostra* lui Poliziano.

În ultima sa lucrare, Uccello revine la un sistem de semne tradiţionale. *Miracolul Ostiei,* aflat la Urbino, reprezintă un *Mister* parizian, opera lui Uccello urmând, după cum am văzut, cu multă fidelitate un text medieval ce s-a păstrat până în zilele noastre. Este sigur că lucrarea *Pietà,* din colecţia Thyssen de la Lugano, care îi este atribuită, ţine de o transpunere a Răstignirii Domnului şi a plângerii Sfintei Fecioare şi a Sfântului Ioan călcată pe imagini şi rituri, ceea ce o face, în consecinţă, cu totul lipsită de originalitate atât în raport cu artistul cât şi cu timpul său. Nu putem vorbi de un progres liniar în dezvoltarea unui artist.

În ultimă instanţă, suntem uimiţi de micuţ număr de obiecte, tradiţionale sau nu, pe care le utilizează un artist

34 Cf. : D'ANCONA, op. *cit.,* voi. I, pp. 419—420.

ca Uccello. La drept vorbind, această constatare nu va surprinde pe niciunul din cei care sunt obişnuiţi să-i frecventeze pe artişti, indiferent dacă e vorba de artiştii de ieri sau de cei de astăzi. Reflectând asupra acestei probleme, oricine se poate lesne convinge de faptul că cei mai mari reiau fără încetare anumite teme şi că folosesc pe deasupra şi un număr restrâns de procedee. Artistul nu este un ochi deschis asupra universului care apucă din zbor tot ce trece în raza privirii sale. Dimpotrivă, el reperează, în fluxul continuu al senzaţiilor deosebit de vii datorate unei sensibilităţi optice extrem de ascuţite, fenomene susceptibile de a fi clasate deoarece revin şi se impun în câmpul conştiinţei sale. Nu este mai uşor să inventezi un obiect figurativ decât o ecuaţie. Puţini sunt savanţii care imaginează în timpul vieţii lor mai multe îmbinări ale imaginarului; puţini, de asemenea, artiştii care inventează dacă nu mai multe obiecte, cel puţin mai multe tipuri de obiecte, cu alte cuvinte, mai multe forme. O formă, un modul, o matrice nu pot fi confundate cu un lanţ de forme. Modelul nu poate fi asimilat cu seria.

Urmărind opera lui Uccello, descoperim cum îşi face uneori apariţia o formă nouă. Obiecte de civilizaţie, obiecte figurative, obiecte de realitate: distincţiile acestea nu sunt distincţii de grad, ci de natură. Orice reflecţie asupra problemei realului şi imaginarului făcută fără să se ţină seamă de aceste niveluri diferite ale realităţii este sortită eşecului. De fapt, în realitatea figurativă, nivelul obiectelor din realitate este foarte arareori reprezentat şi, în epoca modernă, inserţiunea subită a unui număr îndeajuns de mare de asemenea obiecte a scos în relief distincţia fundamentală dintre realitatea fenomenologică şi realitatea figurativă. Uccello introduce în pictura Quattrocento-ului o nouă categorie de obiecte imaginare şi alege, prin ipoteză, să reprezinte fragmente ale realului corespunzând unor obiecte plasate în chip firesc sub ochii noştri. Dar, în timp ce un Maestru din Flémalle sau un Van Eyck urmăresc adevăratul iluzionism, Uccello transpune în planul semnelor toate elementele noi, fie că e vorba de

obiecte reprezentative pentru o speculaţie abstractă cum ar fi mazzoch/o-ul, fie de obiecte im iţind materialul liturghiilor moderne: turnire, vânătoare etc.

Niciunul din obiectele alese nu corespunde cu adevărat datelor experienţei sensibile. După cum nu s-a văzut niciodată o ciocnire între soldaţi care să corespundă exact cu scenele reprezentate, niciunul din elementele ce par a fi obiective – în sensul unei exactităţi pe care ne-a putut-o sugera doar descoperirea fotografiei – nu s-a înfăţişat absolut niciodată în faţa privirii cuiva – şi cu atât mai puţin în faţa ochilor lui Uccello – tocmai sub unghiul şi sub înfăţişarea imaginate de el. Nu numai dispoziţia, ci şi contextura, densitatea şi materia lor sunt produsul unei elaborări. Simpllul fapt că, izolate, aceste obiecte slujesc să definească textura compoziţiei le sustrage de la propria lor, natură. Caracteristic pentru activitatea figurativă este faptul că un Uccello dispune, mânuieşte şi ordonează elemente perceptive identificabile cu obiecte de uz contemporan în funcţie de o reprezentare convenţională, pe care nu o poate exploata niciun fel de folosire materială. Coifurile, lăncile, armurile, caii nu au fost niciodată dispuşi aşa cum îi vedem în *Bătălii.* Nici raporturile de poziţie, nici gesturile nu corespund actului operator pur. Aceste obiecte nu pot fi mânuite decât în abstract. Cu alte cuvinte, chiar din clipa în care un obiect înzestrat cu o afinitate oarecare, dar indiscutabilă, cu materialul folosit de un grup social dat se înscrie în sistemul figurativ, el încetează să mai fie definit în funcţie de utilitatea sa practică şi intră în combinaţie în cadrul activităţii fabulatorii a pictorului, acceptată mai mult sau mai puţin conştient de spectatori.

Bătăliile lui Uccello sunt adevărate nu pentru că ele ne-ar trimite la un fapt precis oarecare, ci pentru că ele îngăduie tuturor să adauge experienţei lor un număr de elemente figurative. Introducând, în consecinţă, un nou tip de obiecte în pictura timpului său, Uccello nu a îmbogăţit domeniul informaţiei, ci pe cel al imaginarului. În fond, chiar în clipa în care un obiect apropiat de experienţa

comună – termen infinit mai indicat decât cel de „reală”, care generează o anumită ambiguitate – intră în combinaţie în cadrul unui limbaj figurativ comun, el trece din planul realităţii operatorii în planul unui tip particular de realitate care constituie realitatea figurativă. Oricare ar fi legăturile existente între realul sensibil şi realul figurativ, este exclusă orice posibilitate de identificare, fie între elemente, fie între sistemele de raport şi de cauzalitate. Limbajul figurativ nu propune un material de informaţie ce poate fi substituiit impresiilor furnizate de simţuri. El oferă spectatorului un domeniu de interpretare care implică nu relaţii de identitate, ci relaţii de analogie cu universul sensibil.

Iluzia domină toate activităţile şi toate reprezentările noastre. Suntem fascinaţi în egală măsură de umbra realului şi de umbra lui Dumnezeu[35]. Refuzăm să admitem că orice cunoaştere este nesigură, că ea cere o activitate spirituală atât din partea celui care percepe, cât şi din partea celui care elaborează. Este necesară o activitate a spiritului pentru a citi o imagine; aceasta nu ne comunică o cunoaştere mărginită. Şi tocmai de aceea ea constituie cu adevărat elementul de temelie al unui sistem de compoziţie diferit de limbaju-l vorbit.

Se înţelege de la sine că nu trebuie să credem că Uccello a fost singurul pictor din Quattrocento care a introdus în ordinea figurativă obiecte noi, elaborate în temeiul experienţei comune, alături de vechile obiecte de civilizaţie. Nici Uccello, nici oricare altul din contemporanii săi nu a determinat într-un mod pozitiv şi exclusiv desfăşurarea evenimentelor. Cel ce ar dori să facă bilanţul noilor obiecte figurative impuse publicului de artiştii din Quattrocento ar întreprinde o anchetă periculoasă, susceptibilă să dea naştere la noi neînţelegeri. Aceste noi obiecte nu se prezintă niciodată singure; ele sunt inserate în serii; doar cu trecerea timpului ele s-au constituit într-un sistem complet de semnificare, care a luat locul celui vechi. Pe de altă parte, obiectul figurativ al

35 Étienne SOURIAU, *L'Ombre de Dieu,* Paris, 1955.

lui Uccello nu poate fi înţeles ca înscriindu-se pe traiectoria unui destin autonom. Valoarea dată lucrului material depinde de speculaţiile paralele întreprinse de pictori, arhitecţi, sculptori şi teoreticieni pe marginea dimensiunilor spaţiului vizibil şi a posibilităţii de a proiecta o imagine mintală asupra ecranului figurativ cu două dimensiuni. Uccello a fost interesat de metodele de măsurare a spaţiului şi, în egală măsură, de folosirea posibilă a lucrurilor pe care le reprezenta. Plecând de la o speculaţie teoretică şi, în egală măsură, de la observaţie, artiştii au creat atunci un cadru imaginar al vizibilului aducând o înnoire a iluziei. Începând cu Suger, doctrina Evului Mediu se fixase în formula *per matejdaţia ad immaterialia,* care determina „calea anagogică" a simbolicului şi subordona logicii spiritului reprezentarea şi ordonarea unor obiecte relevante de valori. Opunându-se Sfântului Bernard, care reprezenta tradiţia monahală şi asceza micului număr de oameni puri, duşmani oricărei legături cu lumea fenomenelor, Suger stabilise tradiţia clerului occidental evanghelizator al. mulţimii. Semnele figurative constituiau o referinţă la cunoştinţe şi calităţi. Se acordă de acum înainte o valoare de informaţie ordinii fenomenologice a universului; era iluzionismului a început.

Generaţii de-a rândul considerau că ochiul şi spiritul erau mulţumite când li se propuneau moursiuri de cunoaştere; de acum înainte, se cere un alt tip de activitate care, fără a înceta să fie figurativă, micşorează rolul obiectelor de civilizaţie, suporturi tradiţionale ale imaginarului, în favoarea unei noi serii de obiecte figurative extrase dintr-o nouă categorie a experienţei sensibile: văzul. Dacă am enumera în consecinţă, luând ca punct de plecare un inventar al operei marilor maeştri italieni din secolul al XV-lea, suporturile acestui nou mecanism al gândirii plastice, am ajunge să răspândim ideea că acestea sunt, în sine, elemente care semnifică mai înainte chiar de a fi fost elaborate. Alături de *nuvola,* de stâncă sau de grotă am pune arborele şi templul, acoperişul, corabia, mai apoi – coloana, peisajul cu munţi,

arcada, norul, diferite tipuri de figuri nude sau drapate etc. Este mai bine să reluăm studiul problemelor noii viziuni la nivelul ansamblurilor integrate, singurele capabile să dea obiectelor o semnificaţie precisă şi pe deasupra mobilă, legată de structurile spiritului.

Rămânând aici legat de studiul elementelor unei gândiri figurative, mă voi mărgini să formulez la acest nivel câteva reflecţii asupra unei probleme ridicate mai înainte şi anume: deosebirea dintre sistemele figurative şi limbaj un.

Principala problemă este cea a dublei articulaţii. Lingviştii din zilele noastre ne învaţă că posibilitatea de a înţelege şi vorbi o limbă depinde de faptul că lanţul vorbit, care alcătuieşte un continuum, este divizibil în elemente „discrete", reperabile şi identificabile, asemeni elementelor figurative pe care le-am analizat mai înainte. La prima vedere, identitatea mecanismelor ar fi, aşadar, atestată.

Cu toate acestea, decupajul lanţului vorbit nu ar comporta în limbă – dacă ar fi să dăm din nou crezare lingviştilor – decât doi timpi. Primul corespunde celei mai simple unităţi a foneticii – fonemul. Acesta ar fi, într-un fel, ceea ce fizicienii numesc un cuantum minim de acţiune. Al doilea, aflat la un nivel mai complex, corespunde silabei. Acest din urmă timp este în mai mare măsură specific limbii, deoarece, prin ipoteză, orice om posedă de la naştere totalitatea sunetelor şi posibilităţilor de fonaţiune ale speţei, în timp ce silaba implică o reducere a posibilităţilor virtuale şi totodată o selectivitate conştientă. Se admite că, folosind această posibilitate fundamentală a articulaţiei, omenirea a întemeiat toate sistemele semnificative cunoscute. Atribuindu-se limbii, după cum am mai văzut, o funcţie privilegiată în mecanismul oricărei gândiri, se consideră în mod logic că pe această cale nu a fost determinat numai unul din mecanismele expresiei vorbite, ci, mai mult, resortul oricărei asociaţii de idei, al oricărei analize a continuum-w lui senzaţiei şi ai oricărei fixări a gândirii. Se consideră, bineînţeles, că sistemele

figurative se constituie pe baze identice, semnele figurative fiind şi ele susceptibile de a se descompune în elemente simple şi altele compuse, dubla articulaţie jucând de asemenea un rol, deoarece gândirea plastică nu oferă decât un suport diferit unor concepte care domină întreaga viaţă a spiritului.

Îmi apare evident faptul că o asemenea concepţie este potrivnică evidenţei înseşi. În cele de mai sus am surprins cum a apărut la Uccello un tip original de obiecte figurative şi am constatat că aceste obiecte nu constituiau cea mai mică unitate reperabilă a unui sistem şi nici fragmentarea unui nou semn global substituit celor vechi. Acceptând identificarea fonemului eu strigătul – ceea ce reprezintă, după mine, o pură ipoteză – nu putem în niciun caz identifica cel mai mic element al realităţii figurative cu un microelement reproducând, asemenea fonemului, o percepţie naturală a fiinţei umane. Nu există o trăsătură pe care să o putem considera ca fiind cea mai mică cu putinţă. Punctul mobil ar putea fi, la prima vedere, luat drept microelementul constitutiv al oricărui sistem. Dar arta figurativă nu se întemeiază numai pe perceperea punctelor, liniilor şi suprafeţelor, pe scurt, pe perceperea a tot ce poate fi generat de un punct animat, ci şi pe sensibilitatea particulară a ochiului faţă de culoare.

O chestiune de fapt, cum spun anglo-saxonii, dar care este de ajuns pentru a ruina foarte simplista asimilare a sistemului figurativ cu limba. Dacă ţinem seama de natura retinei noastre, nu există niciun semn figurativ unitar.

Fiziologia şi fizica, reginele timpului nostru, atestă că ochiul omenesc este alcătuit din două tipuri de celule primare: conurile şi bastonaşele. Nicio percepţie nu este posibilă în funcţie de o activitate unitară a simţului văzului, a cărui putere instauratoare de înţeles scapă cu totul teoreticienilor limbii. Este de neconceput să reducem la un impuls unic temeliile artei şi să o considerăm ca fiind legată de un lanţ unic de elemente. Orice senzaţie optică implică, din punct de vedere fiziologic, o comparaţie şi o diferenţiere. Chiar cea mai mică articulaţie posibilă

rămâne şi ea combinatorie. Şi chiar dacă admitem că fonemul, deosebit de ţipăt, este şi el nu produsul unei facultăţi naturale necontrolate, ci al unui act diferenţial şi conştient, tot nu stabilim pe această cale o identitate între procesul de semnificare lingvistică şi cel de semnificare figurativă.

La fel ca şi prima, nici cea de a doua articulaţie a limbajului nu serveşte drept model pentru dezvoltarea sistemului figurativ. Aşa cum o concep lingviştii, ea reprezintă o treaptă superioară a primei articulaţii, mai conştientă şi mai bogată. Lanţul vorbit rămâne mai departe determinat de exerciţiul unei funcţii naturale limitate şi treptat îmbogăţite, iar apoi elaborate şi nimic nu ne dovedeşte că el oferă un prototip pentru orice altă dezvoltare posibilă a unei facultăţi naturale a spiritului, mai cu seamă atunci când aceasta din urmă se întemeiază pe exerciţiul unei activităţi senzoriale şi imaginative diferite de cuvânt. Întâlnim aici, aplicată la limbă, acea doctrină a geneticii care postulează că omul este neputincios să schimbe în chip substanţial vreunul din elementele fondului comun cu care l-a înzestrat natura. Dacă lăsăm teoria deoparte, cea de a doua articulaţie există în sistemele figurative; dar ea nu este o dublare a primei. Cel care ar desena nasuri şi apoi urechi nu ar reuşi niciodată să reprezinte în cele din urmă o faţă omenească prin simpla lor juxtapunere. Cel care ar fabrica toarte şi gâturi, burdufuri şi picioruşe nu va ajunge niciodată să alcătuiască un recipient fără intervenţia unui anume element de reprezentare care corespunde celei de a treia trepte a dialecticii perceputului, rea

lului şi imaginarului, fără a ţine însă de tehnică[36]. Un sistem figurativ dar totodată combinatoriu nu poate fi *avort* dat într-o perspectivă pur analitică. Părţile câmpului sau 1 ale obiectului figurativ nu sunt omogene cu întregul. Asemeni Formei matematice, Forma figurativă nu se identifică cu un model realizat dinainte în materie şi, chiar

36 Resping aici o dată pentru totdeauna orice metodă care confundă decupajul naturii şi decupajele spiritului. Voi reveni cu explicaţii pe această temă în cîteva eseuri teoretice.

dacă am presupune că acest lucru ar fi adevărat în ce priveşte ilimba, ea nu exteriorizează un concept integrat. Ea integrează într-o manieră constelantă elemente diferite atât prin originea lor, cât şi prin gradul lor de realitate. Cel puţin acesta a fost lucrul pe care am încercat să-l stabilesc în cele de mai sus.

Forma figurativă constituie deci mai degrabă un comportament, o schemă de asociere a unor elemente, care

1 nu vizează materializarea unui obiect, ci elaborarea unui semn care nu numai că nu există înainte de crearea formei respective, dar nici nu poate constitui vreodată un prototip stabilizat sub raport material ori un dublu al unei realităţi sau al unei cunoaşteri, oricare ar fi ele. Nu există şi nu a existat vreodată niciun model al templului grec sau al catedralei gotice, nici modele ale picturii flamande sau veneţiene. Operele de artă nu reprezintă nici ecoul unei mari opere, nici punerea la punct treptată a unui tip care, o dată constituit, poate fi în mod global folosit de toţi.

Mai există, în sfârşit, şi o altă diferenţă fundamentală între acţiunea semnificativă a limbii şi cea a artei. Cuvintele îşi iau zborul, semnele rămân. Urmărind dezvoltarea unui şir adevărat, spiritul înregistrează o consecuţie de informaţii fragmentare pe care le reţine în memorie şi le asociază, le montează, am putea spune, pentru a elabora un concept, sau, mai simplu, pentru a identifica lucrul descris sau numit. În ceea ce o priveşte, imaginea figurativă se prezintă spiritului nostru în calitate de ansamblu stabilizat. Faptul de a asculta o comunicare verbală conduce ia o concluzie; viziunea figurativă impune o interpretare. Spiritul lucrează nu pentru a fixa un punct de vedere comun, un concept coerent plecând de la o serie de elemente care au parvenit succesiv în conştiinţa sa, ci pentru a reevalua fără încetare obiectivitatea şi coerenţa ansamblurilor semnificative ce îi sunt propuse. RezOlvă de aici că tipul de activitate intelectuală declanşat şi instituţionalizat de sistemul figurativ reprezintă exact contrariul demersului întreprins de spiritul care ascultă o

comunicare verbală. Lingviştii se mulţumesc, bineînţeles, să afirme că imaginea este surprinsă dintr-o singură privire şi că fiecare element al imaginii intră în combinaţie într-o mişcare interpretativă analogă cu cea a gândirii verbale. Este însă limpede că, adesea, ei nu citesc pur şi simplu semnele figurative; surprind la întâmplare un reper oarecare din ansamblul privit; îl identifică apoi cu un „lucru" cunoscut datorită cunoaşterii „subiectului" şi îşi imaginează apoi că au „văzut".

Această orbire figurativă, care este extrem de răspândită, ne lămureşte cum e posibil ca numeroşi oameni cultivaţi, inteligenţi, cu judecata limpede, să poată ignora cu desăvârşire natura imaginii şi rolul jucat de ea în viaţa societăţii. Unul susţine că vrea să utilizeze imaginea ţinând exclusiv seamă de conţinutul ei, făcând deci excepţie de calităţile ei estetice; un altul crede că imaginea îi oferă un dublu al realităţii şi nu-şi imaginează nicio clipă măcar că înţelegerea acestuia ar putea să-i pună o problemă cât de mică; un al treilea consideră imaginea drept un obiect de consum pe care toţi îl pot surprinde în aceeaşi perspectivă. Cu cât facultatea de interpretare a lumii sensibile este mai slabă la un om, cu atât mai pronunţată este tendinţa sa de a crede că văzul îi oferă o viziune fidelă şi completă a fenomenelor.

Am fost în ultimii ani martorii procesului de adâncire a rupturii dintre cei ce văd şi cei ce ascultă sau vorbesc. Dominate de iluzia unui primat al limbajului, reflecţiile asupra filmului au arătat, printre altele, cât de neputincioasă este în a explica celelalte sisteme de semnificare o concepţie asupra vieţii spiritului aflată sub imperiul exclusiv al gândirii verbale. S-a mers până acolo încât s-a crezut că imaginea filmică este ordonată asemeni discursului, sau că ea ne oferă un fel de oglindă a gândirii şi personalităţii noastre, că ea eliberează virtualităţile inconştientului nostru şi iniţiază un dialog fenomenologic în sânul conştiinţelor noastre. Noţiunea unui univers imaginar slujind drept vehicul gândirilor colective este străină pentru majoritatea comentatorilor imaginii. Este în

schimb foarte răspândită ideea romantică – şi simbolistă, în sensul literar al cuvântului – că limba, în primul rând poezia şi apoi imaginile, dă naştere unor scheme de gândire care scot în evidenţă cele mai adânci instigaţiuni ale indivizilor şi societăţii; se vorbeşte de conştiinţă creatoare, de teme obsesionale, de infralimbajuri materializate în forme slujind drept veşmânt, drept acoperământ, unor concepte preordonate[37]. Se face distincţie între structurile evenimentului şi suportul formal – verbal sau imagistic – pe care acesta îl exploatează. Mai avizaţi, după ce şi-au proclamat în auzul tuturor ura faţă de obiecte, excluse din relaţiile omeneşti, etnologii constată neputincioşi, complezenţi şi inerţi, că anumite creaţii de opere constituie obiecte de civilizaţie, pe care le recunosc fără a le numi şi care stau mărturie pentru viaţa unor societăţi ce nu au cunoscut sorierea[38]. În ritualurile lor se află depuse urmele codurilor imorale, politice şi sociale ale societăţilor primitive. Puţini sunt aceia care au devenit însă conştienţi de faptul că limbajul figurativ, cu obiectele de civilizaţie ca suport obişnuit al semnelor şi cu obiectele figurative ca produse ale unei activităţi specifice ale gândirii în acţiune, constituie, la toate nivelurile vieţii sociale şi în toate perioadele istoriei, un sistem de semnificare ce s-a dezvoltat paralel cu celelalte sisteme tehnice sau verbale în vigoare.

Ar fi absurd dacă am dori să transferăm asupra sistemelor figurative un primat pe care l-am contestat în aceste pagini llimbajului verbal. Omul nu este numai abstracţie şi discurs, el este agent, făuritor de obiecte, de simboluri, de semne. Pentru a pătrunde în gândirea unei – epoci, este necesar să recurgem la mărturia tuturor formelor ei de activitate. Omul – nu instaurează numai

37 Dezbaterile în jurul problemelor ridicate de conceperea operei de artă fie ca obiect de consum, fie ca un fel de tehnică a infra- limbajului, nu îşi au locul în lucrarea de faţă. Ele găsesc însă în alte lucrări, bunăoară în volumul pe care l-am consacrat realităţii figurative, locul potrivit pentru a fi dezvoltate. Am ţinut cu toate acestea să subliniez că eram perfect conştient de faptul că mă opuneam astfel, în aceste studii, ce se vor riguros istorice şi obiective, unor teorii astăzi foarte la modă.

38 G. BALANDIER, *Afrique ambiguë,* Paris, 1957, citat şi comentat în *La Réalité figurative,* p. 104.

vorbind, ci şi creând forme – şi tipuri de obiecte care se întind de la cea mai strictă utilitate la aparent cea mai totală gratuitate. Trăsătura comună dintre arhitectură şi pictură – care pot fi considerate ca alcătuind – cei doi polii extremi ai creaţiei artistice privite sub unghiul figurativ – constă în descoperirea unei ordini combinatorii manifestându-se în acte. Această ordine nu este nici mai puţin concretă, nici mai puţin eficace decât ordinea discursivă. Asemenea acesteia din urmă, ea este întrupată în opere – înzestrate cu o utilitate – posibilitatea de a comunica păreri mulţimii constituie un demers fundamental al oricărei instituţii sociale – dar operele cărora ea le dă naştere există şi ca elemente constitutive ale acelei activităţi de reflectare asupra propriei lor fiinţe pe care o constituie limbajurile.

Gradul de realitate al obiectelor figurative este legat de funcţia pe care ele o îndeplinesc în calitate de obiecte şi, în acelaşi timp, de aceea ce le revine în calitatea lor de semne. Pentru a defini atât prima funcţie, cât şi pe cea de-a doua, obiectele figurative nu pot fi considerate sub unghiul asemănării lor mai mult sau mai puţin pronunţate cu anumite elemente izolate ale realului operatoriu. Niciun element al sistemului nu există şi nu semnifică în afara unui ansamblu. A sosit deci momentul să examinăm cum s-au constituit sistemele pe care Quattrocento-ul ni Le-a lăsat moştenire.

MEDIUL VIZUAL

AM VORBIT în primul capitol despre deosebirea necesară dintre surprinderea optică imediată a aparenţelor vizibilului, adică a imaginii, şi interpretarea ei ordonată. Opera figurativă nu constituie un semn care să ne trimită la un conţinut anterior şi exterior ei. Pentru a aborda studiul imaginii, nu noţiunea de simbolism este cea care ne oferă un punct de plecare valabil, ci cea de ordine combinatorie sau, cu alte cuvinte, noţiunea de problematică a imaginarului. Nu este, aşadar, exact să spunem că orice fixare a unui spectacol sau a unei reprezentări mintale obiectivează un înţeles independent

de voinţa artistului. Gândirea figurativă nu ne îngăduie să spunem într-o formă indirectă un lucru dat în prealabil, stabil şi universal integrabil ca atare în toate spiritele. Decupajul spiritului nu este şi decupajul universului.

Imaginea nu obiectivează realitatea; ea face să se combine elemente detaşate din continuumul perceperii şi al căror raport cu realul perceput prin simţuri este extrem de variabil; ea asociază în ansambluri unice momente şi aspecte eterogene ale experienţei. Ea exprimă un punct de vedere, o funcţie, nicidecum fapte. Simbolismul figurativ nu se întemeiază pe existenţa unui dublu sens. Nu fiecărei imagini îi corespunde un lucru. Privind-o, nu ne străduim să regăsim obiectul şi nici măcar înţelesul pe care artistul a vrut să i-l confere. Iluzia plastică se naşte tocmai din amestecul elementelor care ne trimit la experienţa sensibilă cu cele care scot în evidenţă concepte şi valori individualizate şi, în acelaşi timp, socializate, imaginea este alcătuită din numeroase elemente care corespund unor grade diferite de realitate; prin definiţie, aceste elemente sunt susceptibile să intre în multiple combinaţii unele cu altele, de unde rezultă că numărul interpretărilor adevărate ale imaginii este nedeterminat. Ideea că simbolismul figurativ ar avea un înţeles închis şi limitat este sumară; ea rămâne şi astăzi inspirată de realismul cunoaşterii şi de părerea că ordinea absolută a universului poate fi descifrată pe fragmente. După părerea mea, este mai mult idecât contestabil să se afirme că înseşi cuvintele au în mod necesar un înţeles limitat; descifrarea unui cod, oricare ar fi el, impune celui ce o face să ia în consideraţie raportul dintre părţi. Dacă, pe de altă parte, facem speculaţii pe marginea unor imagini născute în societăţi foarte diferite, avem această posibilitate atât pentru că ele ne îngăduie să reconstituim ansambluri de reprezentări istorice, cât şi pentru că imaginea care poartă amprenta unei experienţe şi, în acelaşi timp, a unui comportament, se leagă de propria noastră existenţă, luminând nu numai cunoaşterea noastră, ci şi propriul nostru comportament. În faţa unei opere figurative, atenţia noastră se fixează

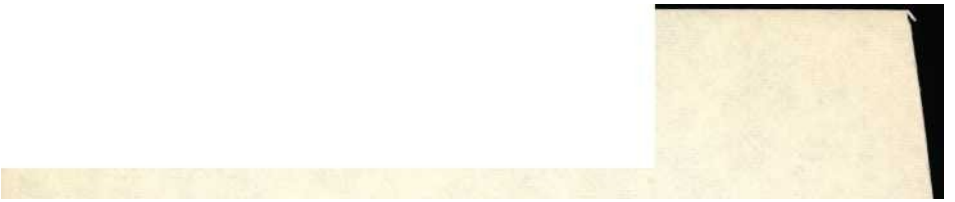
asupra lumii în plan istoric şi în acelaşi timp în plan estetic, adică în mod obiectiv. Explorăm trecutul, dar confruntăm totodată cu propria noastră experienţă o experienţă de integrare optică a semnelor în limite convenţionale de loc şi de timp. Demersurile şi tehnicile omeneşti sunt mai universale decât ideile.

Funcţia figurativă este în acelaşi timp perceptivă şi instauratoare. Nu ar fi existat imagini dacă nu ar fi existat şi spectatori. Pe lângă aspectele lor particulare, raporturile semnificative pe care s-a întemeiat construcţia materială a operei sunt înzestrate cu o valoare generală, dar nicidecum restrictivă. Căutăm în opera figurativă atât o referinţă la persoana autorului, cât şi o învăţătură personală, actuală, asupra sistemelor posibile de relaţii optice şi asupra proceselor de reperaj şi de clasificare a datelor pure furnizate nouă de unul din cele mai folosite şi, în acelaşi timp, cele mai intelectuale simţuri ale noastre: văzul. Tocmai în funcţie de aceste observaţii am degajat cele două noţiuni esenţiale de descifrare şi de parcurs; ele se opun în mod direct noţiunii de vizualizare, fiind de altminteri perfect evident că orice opoziţie prea absolută între funcţiile spiritului este greşită. Atât crearea cât şi perceperea operei de artă se folosesc şi de vizualizare; toate activităţile gândirâi se întrepătrund şi, atunci când ne referim la o activitate izolată cum este cea a artistului, scoatem în relief un caz limită fără a ne înscrie astfel în vreo ipoteză exclu 1 sivă. Omul este unul, dar el îşi foloseşte succesiv şi uneori chiar simultan diferitele lui capacităţi, fără a renunţa vreodată pe de-a întregul la forma generală a spiritului său.

Am studiat în cel de-al doilea capitol natura unei categorii particulare de elemente figurative. Aceste elemente, obiectele, constituie unealta privilegiată a sistemului reprezentativ al Renaşterii, fără să fie însă singurul decupaj elementar pe care se întemeiază semnificarea. Dacă abordăm sub unghiul istoric studiul sistemului figurativ al acestei Renaşteri, este cu ¡neputinţă să nu observăm locul pe care îl ocupă în compoziţii o

categorie de semne în legă-Í tură cu care se ridică o serie întreagă de ¡probleme. Semnele compozite pentru care am propus denumirea de obiecte de civilizaţie reapar cu o constanţă cu atât mai remarcabilă cu cât ele subzistă, transformându-se atât în formă, cât şi în înţeles. Cum ne trimit adeseori la modele foarte vechi, aceste elemente nu pot fi considerate ca fiind corespunzătoare unei invenţii absolute a epocii; ele joacă cu toate acestea un rol capital atât datorită numărului Jor, cât şi datorită faptului că tocmai prin ele se articulează foarte adesea raporturile semnificative. Aplecându-ne asupra acestei probleme, am precizat că existenţa unor elemente semnificative ce pot fi desprinse din ansamblu reprezintă un dat caracteristic pentru toate sistemele figurative – inclusiv cele ale artelor abstracte – şi am observat de asemenea că problemele legate de realismul imaginii se ridică mai cu seamă în funcţie de existenţa amintitelor elemente. Pe lângă aceasta, deosebirea făcută între obiectele figurative şi obiectele de civilizaţie ne-a îngăduit să precizăm şi mai bine problema realismului figurativ, care este o problemă de semnificare legată de niveluri diferenţiate ale realităţii.

Dacă am fi insistat însă peste măsură asupra rolului jucat de elementele figurative, riscam să întărim ideea că este posibil să se opereze un decupaj valabil al imaginii. Am fi confirmat astfel părerea celor care îşi imaginează că întregul este suma părţilor. Construcţia figurativă nu se realizează de la simplu la complex; selecţia elementelor intervine în funcţie de o cuprindere globală a unei multiplicităţi de raporturi care se fixează la nivelul imaginii, considerată ea însăşi drept un obiect material şi nu drept o I reprezentare. Nu putem privi imaginea ca dublet al unui concept; raporturile care dictează relaţia dintre întreg şi părţi, relaţia fiecăreia din părţi luată izolat precum şi a ansamblului în întregul său cu activităţile mintale şi tehnologice ale unei epoci trebuie să fie considerate în sine.



Raporturile constituie esenţialul într-un studiu aprofundat al unui sistem figurativ oarecare şi nu am putea insista îndeajuns asupra valorii demonstrative cu care este înzestrat exemplul nostru – Quattrocento-ul. O compoziţie figurativă nu este numai un asamblaj de semne materiale: ea slujeşte drept suport unei activităţi legate de căutarea unei semnificaţii. Nu iluzionismul unei realităţi stabile este cel care leagă pe spectator de opera artistului. Noi nu căutăm în operele pictate doar anumite obiecte sau elemente de informare asupra mediului material şi social al artistului; descoperim în ele urma unor operaţii mintale de recunoaştere, asociere şi evaluare foarte prost cunoscute. După cum spune Spinoza: „Un mod al întinderii şi ideea acelui mod sunt unul şi acelaşi lucru, însă exprimat în două feluri" J. Pe această cale, gândirea se identifică în ultimă instanţă cu natura, iar ordinea – cu cauzalitatea. „Ordinea şi înlănţuirea ideilor sunt înseşi ordinea şi înlănţuirea lucrurilor". Spinoza postula însă şi că lucrurile au o existenţă finită şi nu se identifică fiecare în parte cu întregul. Deşi trimiţându-ne în definitiv la acest întreg, „fiecare din ele nu exprimă în act decât un lucru finit şi nu reflectă deci decât o parte a înţelegerii infinite". Este, aşadar, legitim să căutăm o delimitare a lucrurilor şi, în acelaşi timp, relaţia lor în diverse planuri. Ţelul acestei lucrări este să arate că, dacă pictura ne luminează asupra aspectelor unei realităţi politice, sociale şi intelectuale contemporane cu operele date, aceasta nu se face în limitele informaţiilor concrete pe care ea ni le aduce privitor la mediul artistului, ci[39]

În măsura în care ea ne revelează, oprin mijlocirea sistemelor de integrare a semnelor pe ecranul plastic cu

39 SPINOZA, *Etica,* în româneşte de Al. Posescu, Ed. Ştiinţifică, 1957. p. 93.

două dimensiuni, demersurile unei gândiri şi anume ale gândirii figurative, al cărei rol, lucru pe care sperăm să-l dovedim, este în mai mică măsură să codifice un dat dobândit, decât să anticipeze viitorul.

Este mai bine să deducem principii în încheierea unei cercetări decât să ilustrăm afirmaţii. Să luăm încă o dată în consideraţie câteva cazuri precise. În primul rând, una din operele situate la limita Quattrocento-ului: *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano.

Opera este desluşit semnată şi este datată. Ea a fost executată în anul 1423 pentru (Palia Strozzi. Se găsea la lânceput în sacristia bisericii Santa Trinità, la Florenţa, dar un text de arhivă ne arată că fusese iniţial destinată spre folosinţa unei capele, potrivit dorinţei exprimate de cavalerull Noferi Strozzi în testamentul său. Fiul acestuia, Palia, încredinţase lui Gentile executarea tabloului încă din 1421.

Acest Gentile era pe atunci un artist matur. Se născuse pe la 1370, la Fabriano. Potrivit cu obiceiul timpului, umblase pe unde îl minaseră curiozitatea şi comenzile. Se fixase mai întâi în mediul lombardo-veneţian, care părea să fie cel mai înaintat pe vremea aceea, până la înflorirea Florenţei; se bucurase apoi de succes şi la Veneţia; pictase la Văile Romita, în ţinutul său natal, un poliptic tradiţional; în sfârşit, lucrase la Brescia şi fără îndoială şi la Fano. În 1420, fusese invitat de papa Martin să-l însoţească la Roma, dar, cum pontiful îşi schimbase gândul şi îşi prelungise şederea la Florenţa, artistul îşi manifestase dorinţa de a se stabili jdefinitiv la Fabriano şi de a fi scutit de impozite. Cu toate acestea, el vizită Siena în cursul aceluiaşi an şi veni să se instaleze la Florenţa, unde i se comandă celebrul retablu al familiei Strozzi. Gentile figura în matricola corporaţiei *Medici e speziali* din care făceau parte pictorii. Mai târziu, şi anume în 1425, i-a fost comandată o altă mare lucrare: polipticul familiei Quaratesi; în sfârşit, plecă la Siena şi muri în cele din urmă la Roma, în anul 1427.

Polipticul familiei Strozzi se diferenţiază net de

întreaga lui operă cunoscută. Celelalte două mari compoziţii, polipticul de la Văile Romita şi cel comandat de familia Quaratesi, se prezintă sub forma unor ansambluri clasice: într-un cadru gotic, fragmentat în panouri, sfinţii se înşiră în jurul Sfintei Fecioare tronând, în timp ce predela sau lunetele ne înfăţişează scene din vieţile sfinţilor.

Polipticul familiei Strozzi posedă aceleaşi elemente; dar raporturile dintre ele s-au schimbat şi, mai cu seamă, scena centrală a căpătat o extraordinară importanţă. Acest tablou suscită, aşadar, un interes excepţional, atât datorită calităţii comanditarilor, cât şi datorită originalităţii planului urmărit de artist. Se stabileşte un nou raport între elemente existente deja în pictură. *Adoraţia Magilor* ne oferă astfel un bun exemplu pentru a studia problemele legate de integrarea elementelor figurative, la Florenţa, la începutul Quattrocento-ului.

Suntem uimiţi de la bun început de mulţimea elementelor care intră în combinaţie. Compoziţia este legată aici de principiul narativ. Luând în consideraţie mai întâi doar panoul central – şi excluzând predela şi coronamentul – surprindem materia a zece subiecte de retablu. În afară de *Naşterea Domnului* şi de *Adoraţia Magilor* propriu-zisă, *Cortegiul Magilor* este decupat în episoade: sosirea Magilor, drumul Magilor, diferitele momente ilustrând primejdiile călătoriei şi sosirea celor trei Magi în oraşele întâlnite în călătoria lor pe uscat. Un al treilea episod ne arată atât *Aflarea Stelei,* pilot al cortegiului, cât şi începutul marii aventuri maritime la care Magii asistă ca simpli martori întâmplători, dar a cărei evocare este legată de activităţile comerciale desfăşurate şi de industria florentină, şi de lumea veneţiană în care s-a fonmat Gentille. În panoul central, lunetele nu sunt separate printr-un cadru de compoziţia principală, aşa cum o cere obiceiul; dar, deasupra panoului central, există în plus câteva lunete adevărate care conţin elemente semnificative distincte, de astă dată tradiţionale şi cu adevărat simbolice: un *Hristos triumfător* şi o

Bunavestire, alături de *Profeţi.* Rezultă că, împreună cu temele celor trei subiecte înfăţişate pe predelă – din nou o *Naştere a Domnului, o Fugă în Egipt* şi o *Prezentare la Templu* – chiar luată singură, suprastructura retablului ar fi oferit materia unei compoziţii. Conchidem de aici că adevărata temă a compartimentului central, *Adoraţia Magilor,* este un agregat original de episoade, dar, în acelaşi timp, şi un episod detaşat de celelalte potrivit cu prescripţiile tradiţiei. Atitudinea adoptată de artist în partea centrală a compoziţiei principale – şi doar în ea – este o atitudine personală şi ne revelează cu toată evidenţa un aspect voluntar al invenţiei.

Caracterul stufos, combinatoriu, al compoziţiei este astfel subliniat de multiplicitatea clementelor grupate în panoul central, elemente care, fără să constituie adevărate ansambluri, sunt în sine purtătoarele unor semnificaţii distincte, susceptibile de a fi integrate după voie, sau cel puţin în virtutea unei legături atât de laxe ca aceea din opera studiată, printre nenumărate alte combinaţii posibile. Regăsim aici, bineînţeles, deosebirea dintre faimoasele obiecte figurative şi obiectele de civilizaţie. Ediculul în faţa căruia se află Sfânta Fecioară, grota, gardul, oraşul, marea şi corabia sunt principalele „obiecte" care ne trimit la „edificiile" şi la celelalte accesorii paraliturgice materiale prezente în magaziile confreriilor. Trebuie să le adăugăm o altă serie, purtătoare a unor semnificaţii mai noi, mai abstracte sau, cu un cuvânt mai potrivit, mai aluzive în cercul particular în care lucra Gentile.

Calul, bunăoară, care figurează atât în *Sfântul Gheorghe* de Uccello, cât şi în general de fiecare dată când un comanditar doreşte să amintească în mod expres calitatea lui de cavaler – termenul figurează în testamentul lui Noferi Strozzi – ori de fiecare dată când opera ne trimite la un ritual social precis, cum ar fi cel al sărbătorii Sfinţii lui Gheorghe, sărbătoarea tinerilor şi a intrării în vânsta bărbăţiei, sau cel al faimoaselor *Giostre,* al turnirelor în privinţa cărora *Bătăliile* lui Uccello ne

oferiseră mai înainte un remarcabil exemplu. Există însă şi alte elemente figurative: bunăoară, însăşi tema Cortegiului pe care o vom regăsi în celebra compoziţie pictată de Benozzo Gozzoli la Palazzo Medici pe via Larga, sau pământul cultivat în vecinătatea oraşului, aşa cum îl găsim în *Simţul Gheorghe* de Paolo Uccello şi cum figura mai înainte în *Buna Cârmuire* de Lorenzetti. În luneta centrală descoperim un gonaci călare ou câinele său, foarte apropiat de luptătorii „proletari" din *Bătăliile* lui Uccello şi care, pe lângă aceasta, ne trimite la tema – viitoare – a *Vânătorii.* Şi oraşul înconjurând o înălţime va fi într-o bună zi un obiect figurativ în arta Quattrocentoului veneţian; dar, în anul 1423, un asemenea oraş ne aminteşte mai degrabă celebrele schiţe făcute de Ambrogio Lorenzetti, schiţe pe care Gentile le-a cunoscut fără îndoială, întrucât vizitase Siena chiar înainte să fi venit la Florenţa pentru a executa retablul Strozzi. Trebuie, în sfârşit, să numim un ultim obiect figurativ, pe cel mai important de altminteri: figurile Magilor şi, mai ales, figura celui mai tânăr dintre ei, care joacă în mod evident rolul principal. Acest Crai este atât prototipul portretului lui Lorenzo de Medici pictat de Benozzo Gozzoli în capela de pe via Larga, dt şi cel al Magilor franco-flamanzi pictaţi de Rogier van der Weyden. Şi într-un caz şi în celălalt, ei sunt întruchiparea donatorilor: oameni bogaţi şi puternici, a căror putere nu se întemeiază numai pe forţa armelor, ci şi pe prestigiul social şi pe economie. *Adoraţia* lui Gentile este, într-un fel, cortegiul mătăsii şi, fără îndoială, nu din întâmplare, în momentul în care declinul linii florentine se accentuează tot mai mult, iar afacerile capătă un nou impuls tocmai din partea marilor financiari care speculează mătasea, figura centrală a retablului o constituie acest tânăr prinţ înveşmântat în brocart. Politică deliberată în concurenţa internaţională, în egală sau chiar în mai mare măsură veneţiană – şi burgundă – decât florentină. Voi arăta mai târziu că este imposibil să se menţină mai departe împărţirea tradiţională în şcoli naţionale din clipa în care dorim să descoperim resorturile intelectuale ale creaţiei

figurative în Occidentul Renaşterii.

Semne purtătoare de semnificaţie, cum ar fi figurile Magilor sau cavalerul, constituie obiecte figurative mai moderne decât, bunăoară, stânca, acoperişul sau corabia.

Cu toate acestea, o dată fixate ca elemente ale limbajului plastic, ele se integrează cu cele vechi şi fac posibilă îmbogăţirea limbii. Ele posedă, într-un sens, acelaşi caracter concret: este neîndoielnic că, în zilele de spectacol, pe străzile Florenţei puteau fi văzuţi defilând membrii familiei Strozzi, în veşminte cusute în fir. Doar Cosimo de Medici va avea supremul orgoliu de a nu apărea decât îmbrăcat sobru, eu alte cuvinte, ieşit din comun şi mai degrabă în calitate de om de Stat, decât de cavaler.

În pofida celor spuse mai sus, semnificaţia operei nu este esenţialmente legată de descrierea moravurilor, ci de evaluarea actelor. Gentile nu era singurul care să dorească desprinderea tânărului Crai din grupul tovarăşilor săi pentru a sugera sentimentul de uimire resimţit de mulţime atunci când apăreau noii stăpâni ai zilei. Acest brocart, aceste pietre preţioase nefăţuite, această modă jucau un rol în viaţa societăţii şi afirmarea rolului ce revenea costumului constituia pe atunci, după cum constituie şi astăzi, cuna din „semnificaţiile” operei. Oamenii se ruinau pentru a fi îmbrăcaţi la – modă şi se ruinau nu numai cetăţeni izolaţi, dar chiar state întregi. Nu ne dăm îndeajuns de bine seama de faptul că societăţile se exprimă în primul rând prin obiecte inutile. Ce „nevoie” aveau oare seniorii şi neguţătorii din secolul al XV-lea să se înveşmânteze în postavuri cusute în fir şi în stofe inspirate din exemplul Orientului? Cum s-ar fi realizat bogăţia Burgundiei şi a Veneţiei, ca şi cea a Florenţei, dacă stăpânii nu ar fi îndreptăţit mişcarea afacerilor purtând veşminte care făceau o avere? Se poate trăi şi fără mirodenii sau brocart ţesut cu aur, cum prea bine se poate trăi fără automobil. Mulţimile de astăzi, care îşi procură automobile pentru a nu le folosi într-un mod normal, nu aşază oare în primul plan al exigenţelor lor producţia de obiecte inutile? Pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, Galeria

Oglinzilor de la Versailles vădea puterea regelui în aceeaşi măsură, ba chiar mai mult decât obligaţia celorlalte state de a da întâietate ambasadorilor Franţei. Societăţile nu sunt întemeiate pe acte raţionale şi direct utile nu se ştie cărei norme bine determinate de înţelepciune şi de confort. Ele trăiesc pentru şi prin întreprinderi care le depăşesc mijloacele. La o sută de ani după Versailles, fiecare avea geam la fereastra sa. În acel moment, mobilul civilizaţiilor se deplasase: erau la modă *trumeau*-ul din lemn şi mobilele furniruite cu esenţe rare. mobilele sculptate. O dată mai mult, artiştii şi meşteşugarii determinau, ca şi în Quattrocento, ţelul material de atins, în zilele noastre, s-a recurs la publicitate pentru lansarea frigiderelor şi o parte din funcţiile artei au dispărut. Dar pictura continuă să concretizeze sub alte forme cadrele anticipate ale vieţii civilizaţiilor. Nu putem fără îndoială spune că făcând-o, materializând pentru oameni nevoia de lux şi de acţiune a zilei de mâine, pictura le oferă concepte identificabile cu cele pe care limba le răspândeşte în mijlocul lor. Şi mai trebuie să ne punem întrebarea dacă o operă ca *Adoraţia* lui Gentile nu le oferea, pe lângă un îndemn la acţiune, şi reprezentări intelectuale la fel de valabile ca multe cuvinte şi cărţi.

Simpla enumerare a elementelor care intră în compoziţia operei ne-a şi îngăduit să dăm un răspuns. Ce putea fi oare mai important pentru florentinii anului 1423 decât să ştie pe ce baze economice anume va fi stabilită activitatea lor industrială? Exista oare o problemă mai arzătoare decât regimul cetăţii? Cavalerii vor fi sau nu stăpânii? Ceasul familiei de Medici nu sunase încă şi lumea îşi amintea cu teamă de marea tulburare din generaţiile precedente. În sfârşit, legătura dintre Florenţa şi unul sau altul din marile centre de activitate ale timpului ridică problema politicii ei externe: Veneţia sau Orientul? Marea sau Uscatul? Va lăsa oare Florenţa ca lombarzii, ca aceşti milanezi stăpâni pe trecătorile Alpilor, să deţină monopolul luxului aşa cum îl concepeau bogatele curţi ale Nordului? Mai mult: tradiţia creştină este oare cu adevărat

ameninţată? Ritualurile nu trebuie oare să evolueze împreună cu epoca? Polipticul de la Uffizi nu ridică aceste probleme sub formă de întrebare, ci dă un răspuns. Da, Florenţa va rivaliza cu formele moderne de economie, va menţine ordinea în oraş, nu se va lăsa încercuită, va păstra contacte cu ţările mării, religia va fi menţinută şi dezvoltată, dar vor fi totodată favorizaţi reprezentanţii tinerei generaţii. Luxul stăpânilor va sluji prosperităţii tuturor: la urma urmelor, Pruncul Dumnezeiesc a fost totuşi acoperit cu aur în iesle. Influenţa asceţilor şi a ordinelor de călugări cerşetori nu trebuie lăsată să precumpănească peste măsură. Şi, iarăşi, la urma urmelor, e nevoie ca ordinea să domnească în cetăţi. Tinerii burghezi vor lupta în turnire, dar o strajă călare va asigura pacea burghezilor, în capelele bisericilor, retablurile vor domina sarcofagele potentaţilor timpului, sfinţii nu vor fi izgoniţi de la locul lor de pe altarele lăturalnice, ci vor fi prezentaţi pe predele, la picioarele stăpânilor vremii. Întreg programul ansamblurilor create în Quattrocento, începând cu capela cardinalului de Portugalia şi sfârşind cu opera lui Ghirlandajo cântând gloria familiei de Medici, învingătorii familiei Strozzi, este prezent ca potenţialitate în lucrarea de care ne ocupăm[40]. Putem spune că nu există semnificaţii într-o operă ce prefigurează astfel comportamentul a două generaţii?

Obiectul figurativ prefigurează şi în egală măsură transpune. El creează un iluzionism cu ajutorul căruia elemente eterogene se contopesc într-un ansamblu semnificativ. El scoate în relief structuri ale imaginarului. El constituie un limbaj, diferit de limbajul vorbit, dar tot atât de eficace. Oferind în permanenţă semne atenţiei publicului, modul lui de acţiune este incantatoriu, în timp

40 Mormîntul şi capela cardinalului de Portugalia au fost create la San Miniato în 1459 de Antonio Rossellino, fiind precedate de mormîntul lui Leonardo Bruni de la Santa Croce, de Bernardo Rossellino (1444) şi de mormîntul lui Marsuppini, de Desiderio da Settignano (1455). Asupra lui Ghirlandajo ca interpret al gloriei familiei de' Medici (printre altele în capela Sassetti din biserica Santa Trinitâ precum şi la Santa Maria Novella, în capela comandată de Giovanni Tornabuoni, adică nu direct de Medici, ci de familia lor în anul 1485) cf. printre altele : Enrico BARFUCCI, *Lorenzo de Medici e la societâ artistica del suo tempo*, Florenţa, 1945, în perioada marii expoziţii închinate lui Lorenzo la Palazzo Strozzi.

ce retorica nu izbuteşte să-şi comunice gândurile decât memoriei. Este unul din instrumentele cu ajutorul căruia orice societate devine conştientă de sine.

Cu toate acestea, un singur mod de abordare nu este suficient după cum este cu neputinţă să descoperim într-un singur tablou principiile generale ale artei. Cu atât mai mult cu cât, în ciuda frumuseţii şi a bogăţiei sale, retablu! Strozzi este o operă fascinantă şi precoce, dar nedesăvârşită totuşi sub anumite aspecte, o operă care, mai cu seamă, nu prefigurează prin toate părţile şi prin toate mijloacele ei stilul florentin al Quattrocento-ului pe care ne-am hotărât să-l studiem ca primă mărturie asupra formelor şi principiilor unui sistem figurativ pe cale de înnoire.

Retablul Strozzi ne mai sugerează o ultimă învăţătură. Obiectivul nostru este să căutăm, astăzi, cum au organizat artiştii florentini o suprafaţă pictată în aşa fel încât să poată combina pe ea elemente eterogene. Or, confruntând preddia cu panoul centra] al retablului, constatăm că Gentile a recurs la soluţii cu totul diferite de cele pe care le adoptase pentru organizarea subiectului central. Predela *Adoraţiei* este împărţită în trei panouri reprezentând, de la stânga la dreapta, o *Naştere* a *Domnului, o Fugă în Egipt* şi o *Prezentare la Templu* (care este mai degrabă o *Circumciziune).* Temele sunt limitate la ciclul restrâns al copilăriei lui Iisus şi nu există, prin urmare, nicio raţiune pentru ca un sistem diferit să fi fost ales pentru una sau pentru cealaltă din aceste compoziţii, toate pe deasupra îndeaproape legate de tradiţia legendară a Evului Mediu. Întrucât Gentile a folosit totuşi soluţii diferite, trebuie să vedem ce raţiune l-a împins să o facă.

Să notăm, în primul rând, că cele trei panouri ale predelei nu se opun motivului central prin aplicarea unui alt sistem legat, bunăoară, de dimensiunile mai mici ale lucrării. Fiecare din aceste panouri reprezintă o opţiune diferită. *Naşterea Domnului* se prezintă ca o compoziţie ce pare la prima vedere arhaizantă; ea reuneşte diverse

obiecte figurative din repertoriul cunoscut: stânca, ediculul, arborele, colinele. Cu toate acestea, ea prezintă un considerabil interes. Cerul înstelat provine de-a dreptul din tradiţia lui Giotto, dar distribuţia luminii este cu totul remarcabilă. În primul plan, ea emană, am putea spune, din trupul Pruncului-Dumnezeu şi luminează o parte a scenei, în timp ce un al doilea izvor de lumină îl constituie figura îngerului care anunţă păstorilor vestea cea bună. Gentile se vădeşte aici precursorul unei serii întregi de lucrări care vor jalona, în chip neregulat ce-i drept, dezvoltarea picturii italiene de la Correggio la Luca Cambiaso şi Caravaggio pe o cale mai puţin frecventată decât cealaltă, cea care construieşte spaţiul.

Panoul central al predelei, *Fuga în Egipt,* face legătura între procedeele de organizare a câmpului figurativ folosite în *Naşterea Domnului* şi cele evidente în marele panou. Simţim aici influenţa şcolii de la Siena. Obiectele figurative tradiţionale se combină aici potrivit cu o modalitate foarte apropiată de cea specifică anumitor episoade secundare ale compoziţiei principale: regăsim peisajele şi cetăţile, în timp ce ondularea terenului central este o adaptare evidentă a stâncii din *Naşterea Domnului*. În sfârşit, *Prezentarea* ne dovedeşte că se întâlnesc două stiluri şi două curente de gândire. Fundalul arhitectonic este constituit de oraşul medieval, cu casele sale cubice, tăiate de ferestre gotice.[41] în centru, un foarte ciudat edicul ne reţine atenţia. Este o absidă gotică, dar coloanele susţin nişte arcuri renascentiste, întregul edicul sugerându-ne, fără a-l reprezenta ca atare, un *templetto*. În fund, la dreapta, o galerie cu arcade evocă viitorul azil al copiilor găsiţi construit de Brunelleschi în anul 1419. În sfârşit, una din figurile din stânga îndreptându-se spre templu poartă un costum la modă, unul din acele costume pe care le putem întâlni în miniaturile contemporane ale fraţilor de Limbourg, asemănător cu cele pe care le vom

41 A se vedea, mai cu seamă, *Naşterea Sfintei Fecioare* de la Fo- ligno sau *Circumciziune*a de la Vatican de Ottaviano Nelli, lucrări care reprezintă spre sfîrşitul Evului Mediu o concepţie foarte răspîndită în virtutea căreia elementede de desemnare a locului încadrează în arierplan un episod situat în prim-plan în centrul compoziţiei.

afla din ce în ce mai des pe *cassoni* şi în scenele de gen de la începutul Quattrocento-ului. Spre sfârşitul secolului, *Prezentarea* (ui Gentile va avea un ecou în una din cele mai celebre compoziţii scenografice atribuite lui

Laurana sau lui Piero della Francesca.[42] Dar, în anul 1423, Când un artist ca Gentile introduce într-o lucrare un motiv sau un obiect inedit, el nu concepe un spaţiu liber şi articulat în afara planului operei, din care pricină nu face decât să alăture dlemente şi detalii în funcţie de o suprafaţă, fără să ordoneze un sistem coerent în imaginar.

Gentile cunoaşte mai multe soluţii figurative şi le foloseşte cu discernământ. Este o gravă greşeală să se creadă că un artist pictează potrivit manierei în care abordează spontan lumea sau potrivit metodei pe care şi-a însuşit-o în urma unui îndelung efort de educare şi de determinare unică a stilului său. Arta lui Gentile nu este legată de o viziune limitată a realului, şi mai mult decât atât, iluzia care impune, după cum am mai spus, confruntarea unor puncte de vedere şi juxtapunerea unor obiecte înscrise în serii diferite îl obligă pe artist să exploreze mai multe căi ale expresiei. Înţelegem astfel că, de fapt, caracterul stufos al compoziţiei centrale corespunde unei cercetări care n-a izbutit în mod formal să determine o metodă valabilă, eliminând căutarea şi problematica imaginarului. Fiecare din compoziţiile juxtapuse pe retab lu' ne comunică o anumită informaţie asupra ansamblului problemelor care frământau mediul artistului.

Nu se pune aşadar problema de a se determina metoda individuală a lui Gentile sau a oricărui alt artist din vremea sa. La începutul Quattrocento-ului, există la

---

42 Cu privire la seria celor patru lucrări înfăţişînd ansambluri arhitectonice în spirit modern la care ne-am mai referit de cîteva ori (şi care sînt fără îndoială de Francesco de Giorgio), îl trimitem pe cititor la două articole fundamentale : Fiske KIMBALL, *Luciano Laurana and the Style Renalssance, Art Bulletin X,* 1927—1928, p. 125 (autorul atribuie lucrările lui Laurana şl le datează din perioada anilor 1470—1480) ; P. SANPAOLE5I, *Le prospettive architettoniche dl Urbino, dl Baltimore e dl Berlino, Bolletlno dl Arte XXXIV,* 1949, p. 335 (autorul atribuie lucrările lui San Gallo şi le datează din perioada anilor 1450—1460, ceea ce îmi pare puţin convingător). Esenţială este integrarea sanctuarului medieval în noua scenografie şi transformarea sa în templu antic.

Florenţa o anumită ordine de preocupări privitoare, pe de o parte, la ţelurile picturii şi, pe de altă parte, la mijloacele prin care poate fi creat un sistem figurativ adaptat intenţiilor moderne ale pictorilor şi ale anturajului lor: comanditari ale căror dorinţe trebuie satisfăcute, un public căruia trebuie să-i fie impuse aceleaşi dorinţe. Ar fi absurd să căutăm cum s-a dezvoltat în consecinţă stilul pictural al Quattrocento-ului. Ar însemna să neglijăm atât personalitatea artiştilor, cât şi complexitatea mediului în care aceştia au evoluat. Nu există un sistem al Quattrocento-ului pus în mod progresiv la punct printr-o acţiune comună şi prin conivenţa mai mult sau mai puţin tacită a mediului. Există probleme pe care le ridică simultan condiţiile sociale şi politice ale momentului şi experienţele bâjbâitoare ale limbajului figurativ aflat în plină evoluţie asemenea celorlalte sisteme contemporane de semnificare.

În definitiv, tehnica figurativă din *Adoraţia* lui Gentile ne revelează o foarte ascuţită curiozitate a spiritului, o foarte vie dorinţă de a folosi toate resursele unei epoci, un eclectism al mijloacelor şi mai multă îndrăzneală în datele limbajului, decât în minţii rea lui. Singura măiestrie absolută a artistului se manifestă însă în calitatea excepţională a facturii.

Va fi necesar ca o anumită unitate de prezentare să se stabilească între noile semne şi cele vechi pentru ca limbajul să poată evolua. Nu ne propunem să examinăm deocamdată condiţiile de dezvoltare ale sistemului figurativ al Quattrocento-ului. Încercăm să clarificăm o altă problemă, mai restrânsă: cum operează un artist din perioada anilor 1423 – 1427 atunci când vrea să lege împreună, în cadrul compoziţiei sale şi privite nu sub aspect ideologic, ci tehnic, numeroasele obiecte figurative vechi şi moderne pe care, în cazul lucrării de care ne ocupăm, le-a îngrămădit unele alături de altele pentru a exprima valori comune?

Să ascultăm mai întâi interpretarea tradiţională, care face din realismul cunoaşterii resortul stilului lui Gentile.

Uimiţi de calitatea *redării,* numeroşi critici nu s-au mulţumit să stabilească o relaţie pozitivă între perceperea şi elaborarea elementelor figurative, ci au apărat o interpretare evoluţionistă a dezvoltării generale a artei spre sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul celui următor. Gentile da Fabriano este astfel prezentat în mod obişnuit drept unul dintre reprezentanţii de frunte ai goticului internaţional, stilul care a introdus în artă realismul modern.

În ultimii douăzeci de ani s-au făcut eforturi deosebite pentru a se stabili corelaţii între diferitele centre mai puţin cunoscute decât marile ateliere din Florenţa şi Siena Quattrocento-ului. Cercetătorii s-au interesat mai cu seamă de centrele lombarde şi de atelierele din marile văi ale Aripilor. A fost pusă în valoare opera artiştilor din Verona precum şi creaţia celor din regiunea Tren tino. S-a acordat, mai cu seamă după studiile lui Toesca, o mare importanţă desenatorilor lombarzi, cum ar fi Giovanni dei Grassi, precursor al lui Pisane Ho care este, împreună cu Gentile da Fabriano, cel mai de seamă reprezentant al acestei culturi. A fost ridicată chiar problema raporturilor dintre lumea lombardă şi Ţările de Jos, dar ea a fost de fiecare dată înscrisă în planul comparării detaliilor şi niciodată într-o perspectivă capabilă să deschidă calea unei ample interpretări. Studiile realizate de O. Paecht de la Institutul Warburg din Londra au sintetizat elementele fundamentale ale interpretării dominante astăzi.[43] Examinând caietele de schiţe rămase de la Giovanni dei Grassi şi Michelino da Besozzo, O. Paecht şi-a propus să ne demonstreze că, cu douăzeci de ani înainte de Pisanello, bazele estetice ale artei sale şi, în consecinţă, ale unei anumite părţi din arta lui Gentile, fuseseră statornicite. Paecht a remarcat pe bună dreptate că amintitele caiete de desen ale tuturor acestor artişti constituiau mai curând caiete de modele decât caiete de schiţe. Afirmaţie ce urma să se adevereasc ă şi în legătură cu celebrele caiete de

43 Otto PAECHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape,* in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* XIII, 1950.

desen ale lui Jacopo Bellini, precum şi cu numeroase alte documente. Este într-adevăr sigur că, în toate epocile, în vremea lui Villard de Honnecourt ca şi în vremea noastră, artiştii îşi transmit anumite scheme de compoziţie şi elemente de observaţie stabilizate, de folos pentru elaborarea operelor lor. Problematicul începe abia atunci când trebuie să hotărâm dacă foile de desen ale lombarzilor din secolul al XV-lea înregistrează transferul imediat pe un suport fix al unui lucru văzut ca atare în realitate.

Potrivit opiniei formulate de O. Paecht, artiştii Evului Mediu târziu ar fi dezvoltat o stilizare pe atunci modernă şi devenită, la rândul ei, tradiţională în decursul secolelor; admiţând implicit teoriile lui Focillon relative la viaţa formelor, el ajunge lesne, în concluzie, să considere drept originale crochiurile unui anumit număr de artişti care, contemplând natura, ar fi elaborat o „nouă realitate" din care ar fi ieşit în scurtă vreme operele precursorilor Renaşterii. Paecht şi-a concentrat între altele atenţia asupra câtorva foarte curioase culegeri de plante, *Ierbarele,* pe care el le consideră drept o dovadă a înnoirii facultăţii de observare directă a lumii exterioare. El vede în aceste ierbare o viziune desigur schematizată a realului, dar aflată totodată în afara căilor tradiţionale. După părerea lui, precursorii Renaşterii ar fi stilizat detaliile plecând de la imitarea fidelă, obiectivă, a naturii, cum se întâmpla bunăoară cu amănuntele din reprezentarea frunzişurilor şi a plantelor. Pentru a întemeia o reprezentare atât de fidelă a ansamblurilor, ei şi-ar fi familiarizat în acelaşi timp discipolii cu noi decupaje reale ale lumii exterioare. S-ar fi trecut astfel de la elementele de natură la fragmentele de natură fidel reprezentate, pictura înăâţându-se până la cea mai generală treaptă a realităţii; datorită acestui fapt, în întreaga Europă s-ar fi elaborat cu timpul o viziune nouă, o viziune a lumii întemeiată pe analiza şi pe transpunerea din ce în ce mai îndemânatica, dar totdeauna la fel de fidelă, a datelor pure furnizate de simţuri.

În această perspectivă, compoziţia strânsă realizată de Gentile nu ar ridica niciun fel de probleme, deoarece, în ultimă analiză, realismul artei împinge pe ultimul plan problemele de compoziţie, care sunt prin esenţa lor probleme de organizare a unui câmp figurativ opus naturii şi supus legilor originale ale sistemelor estetice.

În ceea ce mă priveşte, socotesc că e de neconceput să se considere că se poate obţine o schematizare selectivă a universului pornind de la simplul decupaj al realului pentru a se ajunge, din treaptă în treaptă, la niveluri complexe. Fie ea figurativă, fie de alt fel, o ipoteză asupra universului nu se elaborează pornind de la determinarea unui detaliu. Sensul este de la întreg la elemente şi ou de la elemente la întreg. Nu e vorba aici de finalitate, ci de ceea ce este caracteristic pentru orice gândire, pentru orice percepere organizată, cu alte cuvinte, e vorba de facultatea de a surprinde ¡¡mediat vizibilul într-o anume structurare. Creaţia artistică este combinatorie. Artistul nu stereotipează realul, ci îl integrează. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie faptul că, atunci când ni se prezintă astăzi fragmente mărite ale realului sau ale unor opere figurative, nu stabilim niciodată spontan o relaţie simplă între întreg şi parte. Părţile mărite formează noi ansambluri, le interpretăm în funcţie de un nou demers al gândirii, de o nouă lectură ce ne impune noi parcursuri. Este cu totul inadmisibil să se creadă că ierbarele, culegerile medicinale în care plantele au fost descrise în perspectiva unui interes particular şi a unei anumite practici, cu scopul de a uşura recunoaşterea lor de către specialist, au slujit drept suport imaginaţiei creatoare a pictorilor. Oricât de surprinzătoare ar fi redarea lui Pisanello, este evident că întreaga sa artă scoate în relief o particularitate care a fost aleasă nu în funcţie de un contact întâmplător, ci ţinând seamă de o intenţionalitate. Hăţurile cailor săi, ca şi cele din tablourile lui Uccello, brocarturile pictate de Gentile sau de Van der Weyden, sunt studiate cu o extremă atenţie, nu numai deoarece ele sunt menite să fie integrate în ansambluri care trebuie să

prezinte în toate părţile lor componente acelaşi grad de precizie în redare pentru a fi coerente, ci şi deoarece ele ne trimit la acte şi valori instituţionale. Mai exact, relaţia care, într-o operă de artă sau într-un ansamblu de opere alcătuind un sistem, asociază elemente disparate atât prin originea lor naturală, cât şi prin importanţa ce le revine în ansamblul figurat, este o relaţie exterioară semnificaţiei intrinseci a elementelor. Dacă Magii, caii, oraşele, stânca, ediculul, Sfânta Fecioară coexistă în *Adoraţia* lui Gentile fără ca pe noi ¡să ne surprindă această coexistenţă, explicaţia este că artistul a izbutit două lucruri. În primul rând, să picteze ¡un tablou; în al doilea când, să confeie elementelor constitutive ale unui ansamblu disparat acelaşi grad de realitate, adică de verosimil. Or, acest lucru nu i-a reuşit decât datorită faptului că a tratat fiecare din părţile integrate ale operei sale cu un atât de mare rafinament şi că a impus tuturor părţilor o atât de desăvârşită unitate de convenţie – şi nu de realitate. Unitatea unei opere nu rezidă niciodată în izvoarele şi modelele ei: ea este în întregime determinată de factura ei şi, în acelaşi timp, de legătura imaginară dintre părţi şi elemente. Singura realitate a artei o constituie operele, niciodată modelele ori izvoarele de inspiraţie. Realismul şi iluzionismul imaginii nu decurg din relaţia care uneşte întregul sau părţile cu anumite ansambluri de semne sau de fenomene, chiar analoge, constituite mai înainte.

Legătura dintre multiplele elemente acumulate de Gentile în cadrul unei compoziţii principale nu trebuie căutată în relaţia obiectivă dintre fiecare detaliu şi lumea exterioară. Numeroasele elemente ale *Adoraţiei Magilor* semnifică prin relaţiile lor; sensul general nu este dat prin referinţă la concret, ci la imaginar. Această stare de fapt nu ne face numai să respingem naivele teze ale realismului viziunii, ci să punem sub semnul întrebării o anumită concepţie generală a „semnificaţiei” unui sistem de semne.

După cum s-a observat pe bună dreptate, raţiunile psihologice ale unuia şi aceluiaşi act nu sunt identice de la un individ la altul. Situaţia este aceeaşi în cazul

interpretărilor unui fapt dat, fie el natural, fie cultural. Cu toate acestea, trebuie să constatăm că „ceea ce a devenit conştient în principiu a devenit astfel pentru toţi o dată ce noţiunea a fost exprimată, tot aşa cum soarele străluceşte pentru toţi de îndată ce a răsărit. Spiritul este esenţialmente comunicabil; atunci când se exprimă perfect e cu neputinţă să nu-l înţelegi. Căci dacă se exprimă perfect, el este de o limpezime obiectivă, iar o formă de o limpezime obiectivă stabileşte un raport necesar între problema concepută în mod abstract şi condiţiile generale ale cunoaşterii. Dar, de fapt, ceea ce spiritul posedă cu valoare de comunicabil şi transmisibil nu comportă numai limpezimea în sens intelectual: această transmisibilitate se aplică oricărei corespondenţe între sens şi expresie… Or, această expresie este, în sensul cel mai larg al cuvântului, logică întrupată”[44]. Acest excelent text rezumă punctul de vedere al unui „amator”. El precizează perfect resortul semnificaţiilor redate pe cale figurativă. Caracterul combinatoriu, constelant, al sistemului este pus în lumină, ca şi realitatea esenţială a actului figurativ legat de o pluralitate de înţelegeri, de o problematică a imaginarului, şi nicidecum de identitatea – element cu element, dacă putem spune astfel – a mijloacelor sistemului.

Această concepţie se opune încă o dată tezelor deduse din actuala teorie a limbajului, atât în implicaţiile ei generale, cât şi în aplicaţiile ei ¡particulare la artele figurative, „în orice domeniu – ni se spune – un sistem de semnificare nu se poate construi decât pornind de la cantitatea discretă”. Se spune de asemenea că generalul este atins prin delimitarea şi reducerea elementelor. Fundamentul acestei teorii rezidă în aceea că limbajul, în care se întrupează mecanismele vieţii spiritului, ne îngăduie să plecăm de la un continuum reflectând substanţa naturii, mereu prezentă în jurul nostru, cu scopul de a realiza în ea decupaje potrivit cu capacităţile noastre conjugate de acţiune şi de intelectare, în care îşi au obârşia limbile, miturile şi, în general, toate sistemele

44 Hermann KEYSERLING, *Analyse spectrale de l'Europe, Médiations,* Paris, 1965, p. 36.

semnificative. Ceea ce presupune o întreagă serie de consecinţe care interesează direct felul nostru de a înţelege sistemele figurative în rândul celorlalte sisteme. Şi, mai cu seamă, faptul că baza înţelegerii noastre o alcătuiesc întotdeauna calităţile sensibile; că orice sistem logic reflectă învăţămintele cu adevărat valabile ale percepţiei noastre sensibile a universului; că subiectivitatea noastră reflectă sistemul logic al cosmosului; că şirurile logice nu au un conţinut, slujind numai la conotarea valorilor; că funcţia esenţială a spiritului activ şi instaurator al unor sisteme de notaţie sau de reprezentare este de a materializa demersul pe care îl întreprinde pentru a realiza un decupaj raţional – cu alte cuvinte, obiectiv – al continuumului senzaţiei încarnând prezenţa unor substanţe eterne, cu scopul de a substitui unor cantităţi desprinse din masa indistinctă a „informaţi Mor" primite de simţurile noastre, o serie de elemente discrete, semnificative şi, mai mult decât atât, susceptibile de a fi asimilate.[45]

Aceste teorii se întemeiază pe credinţa că simţurile noastre primesc mesajele unui univers structurat după legi cu care spiritul nostru se identifică. Să fim drepţi: nu este aici vorba câtuşi de puţin de platonism, o dată ce noţiunea ideilor dispare. Nu surprindem sufletul lumii printr-un sistem de valori sintetice care ar sluji, metaforic vorbind, drept cheie pentru reflecţiile noastre; îl cuprindem cu toate acestea prin intermediul unor facultăţi care nu selectează valorile parţiale ale realului observat, ci mecanismele întregului. Toate activităţile noastre s-ar reduce în ultimă instanţă la codare, existenţa celor cinci simţuri cu care suntem înzestraţi determinând existenţa câtorva sisteme privilegiate, dar capabile să se suprapună

45 Ca şi problemele comunicării, structurilor, consumului, intuiţiilor psihice, şi problema informaţiei este astăzi în general rezolvată într-un mod simplist. Refuzînd şi în acest domeniu să mă angajez pe terenul teoriei în cadrul lucrării de faţă, nu pot decît să repet că am urmării să propun exemple de lectură a unor opere picturale care au scăpat, în mod evident, atenţiei teoreticienilor specializaţi în celelalte discipline ale gîndirii în acţiune. Ceea ce nu mă împiedică să subliniez cu cîtă insistenţă ne obligă analiza faptelor şi a sistemelor figurative să punem sub semnul întrebării principii ce au neglijat un izvor — totuşi — capital de informaţie.

între ele şi legate, în ultima analiză, de o realitate pe de-a întregul străină spiritului nostru. În plus, aceste coduri s-ar putea înlocui unul cu altul, cel utilizat de limbaj fiind doar dat a *priori* ca singurul complet. Rezultă pe lângă aceasta că semiologia actuală stabileşte ca principiu că raporturile logice folosite de coduri pentru a se constitui sunt transferabile ca atare de la un sistem la celălalt. Într-adevăr, fiind lipsite de conţinut, raporturile logice posedă o existenţă în sine. Ele ne îngăduie să stabilim aceleaşi raporturi şi aceleaşi conexiuni în orice tip de activitate de percepere sau expresie; raporturi comparabile puţind fireşte să se stabilească între elementele unui mare număr de conţinuturi diferite, acestea din urmă fiind legate de diferitele câmpuri de sensibilitate care conferă aparenţă sistemului şi, prin intermediul lui, imuabilului câmp spaţio-temporal în care societăţile se mişcă. Miturile, tipuri remarcabile ale acestor sisteme de relaţii non-verbale, sunt construite, bunăoară, în temeiul unei logici a calităţilor sensibile care nu stabileşte o demarcaţie netă între stările sensibilităţii şi proprietăţile cosmosului. Rezultă, aşadar, că ar exista, în genere, un izomorfism perfect între toate sistemele şi între toate codurile, începând cu figurile astronomice din cele mai vechi timpuri ale istoriei şi sfârşind cu miturile sociale şi limbile din zilele noastre.

Funcţia semantică ar fi unică şi ar coincide cu modurile de expresie. Ele ar conota o realitate. Singura noastră activitate mintală ar fi, aşadar, una selectivă, ea neinstaurând nimic. Pe lângă aceasta, modurile de conexiune ar fi identice de la cod la cod şi de la sistem de semnificare la sistem de semnificare, fiind, ca şi elementele discrete selecţionate în desfăşurarea fiecăreia dintre activităţile noastre expresive, transpunerea exactă a unor legături aflate în afara oricărei acţiuni omeneşti.

Lăsând deoparte orice discuţie de doctrină, ne vom mărgini să constatăm că exemplul ales de noi, retablul Strozzi, nu pare nicidecum să justifice aceste teorii. Observăm în primul rând că amintitele cantităţi discrete,

elementele, nu constituie câtuşi de puţin un decupaj realizat în materia unui continuum sensibil. Este de prisos să revenim asupra naturii şi originii acestor elemente, dar putem considera că ele nu sunt deduse de artist din observarea nemijlocită a lumii exterioare. Aceste elemente figurative nu sunt numai produsul unei îndelungate elaborări culturale, ci, mai mult, 9 Înt eterogene, extrase din ansambluri de cultură deosebite şi, pe deasupra, încărcate cu bună ştire cu noi intenţii. Dacă Gentile pune accentul pe cel mai tânăr dintre Magi, nu este mai puţin evident faptul că alegerea scenei respective – *Adoraţia,* afirmă voinţa tinerilor de avangardă de a domina societatea vremii lor, fără a o răsturna însă; tot astfel, după cum am mai arătat, Magii au grijă să se oprească în călătoria lor atât în porturi, cât şi în oraşe. Pe scurt, elementele figurative au fiecare o semnificaţie actuală şi voit limitată, cu totul de neînţeles în afara mediului în care a fost conceput retablul.

Principiul de organizare a operei nu este dedus dintr-un decupaj analitic al senzaţiilor încercate de artist în faţa unui spectacol ocazional. Modelul lui Gentile este în spiritul său. Resortul care leagă elementele nu se află în afara lui. Opera nu este un codaj al trăitului universal. Este perfect adevărat că *Adoraţia* poate fi citită nu numai de artist sau de contemporanii săi. Dar şi de astă dată nu o înţelegem – în alt chip, de altminteri – decât referindu-ne la experienţe vizuale ale momentului. Nu o descifrăm şi nu o gustăm în funcţie de valorile atribuite de către contemporani episodului central al legendei şi tuturor elementelor accesorii care l-au înconjurat, ci în dubla perspectivă a unei evaluări istorice şi estetice a înţelesurilor ei generale. Ne îndreptăm atenţia asupra contexturii tehnice a operei şi îi cerem să ne lumineze în privinţa mecanismelor de elaborare a operelor de artă ca atare, făcând speculaţii asupra condiţiilor experienţei vizuale în temeiul unui caz în care unicul se afirmă ca o realitate ce poate fi desprinsă de semnificaţia anecdotică. Pe lângă aceasta, opera lui Gentile este pentru noi o

mărturie a Quattrocento-ului, a personalităţii lui Gentile da Fabriano şi a mod urilor de gândire din vremea sa în aceeaşi sau chiar în mai mare măsură decât este un mesaj asupra legendarei *Adoraţii*. În sfârşit, această lucrare ne ajută să dezvoltăm actualul nostru simţ al experienţei vizibile prin intermediul căreia comunicăm cu marii creatori ai trecutului, după cum comunicăm cu contemporanii noştri.

A reconstitui forma sensibilităţii unui pictor este pentru noi tot atât de important pe cât este să o reconstituim pe cea a unui Boccaccio sau a unui Poliziano. În perspectiva actuală a istoricilor de artă, această idee, cea a valorii intrinseci a personalităţii fiecărui artist, şi-a pierdut din pondere. Artiştii sunt consideraţi drept agenţi ide execuţie, drept simpli scribi transpunând, potrivit anumitor tehnici mecanice, învăţămintele şi mesajele mediului lor. Este cu toate acestea evident că şi atunci când cunoaştem subiectul unui tablou, când cunoaştem în plus elementele lui constitutive, nu ştim nimic despre operă. Aceeaşi descriere este aplicată la lucrări cu totul diferite între ele. Nu neg că imaginea de serie există, că ea reprezintă o mare majoritate. Dacă luăm în consideraţie producţia globală a oricărei societăţi, pictura este o activitate artizanală, inseparabilă de meşteşug. Trebuie să constatăm totuşi că imensa masă a producţiei, care rămâne la acest nivel în toate epocile, repetă formule ale căror prototipuri le regăsim întotdeauna într-un foarte mic număr de opere. Cea mai mare parte a activităţilor figurative este o activitate de repetare. Dar tocmai faptul că operele artizanale ne trimit la un mic număr de modele face ca ele să semnifice. Atunci când e vorba de obiecte materiale, această deosebire între prototip şi serie este admisă fără ca nimeni să ridice nici cea mai mică obiecţie; există milioane de maşini de un anumit tip şi cine se va găsi oare să nege că există o diferenţă de natură între primul DS[46] şi nenumăratele exemplare care circulă astăzi? Teoriile privitoare la decupajul unui continuum cosmic

46 Model scump de automobil produs de grupul Citroën (n. tr.).

neglijează acest aspect selectiv al activităţii culturale. Probabil nu reconstituim niciodată nici intenţia conştientă a creatorului, nici lectura curentă a unei epoci. Nu vedem însă raţiunea care ne-ar face să punem sub semnul întrebării dacă nu valoarea conexiunilor exterioare ale operei, cel puţin valoarea reţelei de conexiuni lăuntrice care oferă curiozităţii noastre centrul ei legitim de interes şi de for cunoaştere pe care semiologia actuală nu îl respinge, dar îl ignoră în întregime, şi anume pe – calităţile plastice ale operei realizate.

Deşi reprezintă una din „dimensiunile" incontestabile ale operei, raporturile care marchează înrădăcinarea lucrării şi a autorului ei în universul natural şi în cei omenesc nu constituie decât un mod de abordare oarecum secund, presupunând de fapt că spectatorul surprinde în prealabil realitatea proprie a tabloului, care este o realitate figurativă. Pentru a analiza *Adoraţia Magilor,* am ales ca punct de plecare opinia potrivit căreia un tablou ne oferă posibilitatea de a surprinde în imediat şi într-o anume ordonare semnificaţiile vizibilului. Cu toate acestea, o compoziţie figurativă impune şi o descifrare în timp. Şi este tot atât de sigur că această ordonare a vizibilului nu ne conduce numai la descoperirea unor obiecte şi semne reprezentative pentru valorile optice şi credinţele pe care artistul le împărtăşeşte cu mediul său. O operă figurativă este, în sine, o creaţie. Ea nu poate fi înţeleasă, citită, decât atunci când cunoaştem mijloacele tehnice pe care autorul le-a folosit pentru a integra experienţe vizuale şi semnificaţii într-un ansamblu material care posedă o existenţă în sine.

În ce mă priveşte, atunci când vizitez o expoziţie sau un muzeu, nu sunt niciodată interesat în primul rând să recunosc „subiectele" tratate. Operele îmi vorbesc nemijlocit; ele sunt înzestrate cu calităţi pozitive ce pot fi pe deplin definite, prin nimic subiective şi asupra cărora iubitorii de pictură se înţeleg cu cea mai mare uşurinţă. E de la sine înţeles că recunoaşterea unui anumit nivel estetic nu atrage după sine o adeziune totală la gustul unui

artist. Un pictor, ca şi un scriitor, ne poate câştiga stima fără să ne emoţioneze şi fără ca noi să participăm din plin la presupoziţi Me stilului său. Important este să devenim conştienţi de faptul că subiectul nu defineşte opera, că, în al doilea rând, surprinderea vizuală a unui ansamblu figurativ este revelatoare şi mai cu seamă primă, condiţionând însă un proces, cel al cunoaşterii analitice, care se dezvoltă ulterior. Trebuie să înţelegem, de asemenea, că acest al doilea proces de descifrare a imaginii, întemeiat pe aprofundarea cunoaşterii figurative, nu are drept obiect doar reperarea unor elemente dinainte cunoscute – sau susceptibile de a fi cunoscute – prin intermediul unor alte tipuri de experienţă şi de activitate mintală; trebuie să înţelegem că ţelul reflecţiei noastre nu este să regăsim îndărătul imaginii senzaţia frustă a unui real dat şi imuabil sau a unei semnificaţii sociale ce ar putea fi exprimată şi pe altă cale. În ultimă analiză, o imagine constituie, *în sine,* un tip de obiect strict autonom în punctul de întâlnire dintre real şi imaginar. Contemplând imaginea, căutăm în egală măsură structura ei, cât şi structura realului infinit de complex care i-a dat naştere. Şi, indiscutabil, această structură ne trimite la o ordine combinatorie în care se reflectă un decupa] al spiritului, mărturie în acelaşi timp a unei funcţii, a unei facultăţi specifice a omului, şi a uneia din formele de moment în care se materializează în mod necesar această facultate. Putem constata astfel că, în mit şi în structura unui mit oarecare, sunt ¡prezente anumite aspecte generale ale gândirii mitice; că într-o tragedie de Racine există o formă limitată dar perfect definită a gândirii literare, precum şi anumite aspecte globale ale oricărei gândiri dramatice şi discursive.

Adoraţia Magilor ne ¡prezintă opera unui artist care acumulează pe o suprafaţă minimă uriaşa învăţătură a predecesorilor săi, adăugându-i cu bună ştire o nouă învăţătură. Debordanta bogăţie a elementelor care ne trimit la ansambluri de semnificare străine şi chiar opuse între ele nu trebuie să ne ascundă faptul că artistul s-a

ridicat în acelaşi timp pe acea treaptă de integrare a vizualului care face ca opera lui să constituie atât o uriaşă comoară vădind cultura personală a artistului şi a anturajului său, cât şi un sistem inedit care nu se situează la nivelul posibilelor, ci al organizatului şi care accede la existenţă. Cu cât este mai mare infinitatea detaliilor pe care le descoperim meditând în faţa ei, cu atât ne uimeşte mai mult armonia întregului, precum şi eficacitatea dispunerii soluţiilor tehnice adoptate în mod deliberat. Nu din întâmplare descoperind această pânză, ochiul este reţinut mai întâi de figura celui mai tânăr dintre Magi. Nu din întâmplare episoadele se grupează în jurul lui într-o reţea de linii şi de suprafeţe colorate care slujesc drept suport pentru surprinderea optică privilegiată a figurii centrale şi ne dau, în acelaşi timp, posibilitatea să descoperim nu o reţea confuză de semne, ci un sistem de episoade ierarhizate. Ierarhia semnificaţiilor este inseparabilă de ierarhia formelor, arta lui Gentile constând în aceea că el a creat un sistem în care există o relaţie dialectică, dar strict figurativă, între întreg, părţi, real, perceput şi imaginar.

Adoraţia este un adevărat obiect, admirabil constituit ca un organism de precizie. Ea nu prezintă un bilanţ de cunoştinţe, ci un model, un prototip care ne incită să înlănţuim percepţiile noastre vizuale într-o ordine anume. Gentile a dorit această opoziţie între mulţimea episoadelor şi degajarea unei semnificaţii globale. El nu a cules un mesaj risipit în univers şi în societate. El nu a codat o gândire de împrumut în virtutea unei ordini date din afară. El a ales în mod deliberat această soluţie în care o multitudine de detalii eterogene este opusă unui episod pregnant reliefat. Considerată în sine, această perfectă subordonare a unei realităţi multiple faţă de un singur personaj traduce în termeni plastici voinţa celui care comandase opera: în acea vreme, familia Strozzi se simţea chemată să impună cetăţii propria ei ordine. Familia Strozzi ou dorea să-i distrugă varietatea, dar voia să se impună tuturor clanurilor şi tuturor profesiilor. Familia de

Medici o va detrona, dar, întrucât planul lui Cosimo va fi acelaşi, arta lui Gentile va sluji drept model stilului precumpănitor în timpul cârmuirii acestui prinţ. Opera lui Genite, care reprezintă suma cunoştinţelor anterioare, este astfel – dintr-un anumit punct de vedere – şi una din primele lucrări ale unei lumi noi.

Meşteşugul pictorului nu constă numai în a înregistra pasiv senzaţiile şi a integra opiniile curente. El necesită o amplă cunoaştere abstractă, o previziune şi o metodă. Chiar în epoca în care s-a întemeiat doctrina ipotrivit căreia ţelul picturii este iluzia şi, mai cu seamă, iluzia reliefului, cu alte cuvinte, în epoca lui Vasari, artiştii Renaşterii ou au încetat nicio după să se considere drept interpreţi *activi* ai ordinii senzaţiilor vizuale. În secolul al XV-lea şi în cel următor, concepţia picturii a fost. foarte mult influenţată de rivalitatea cu sculptura: umbrele lui Donatello şi Michelangelo luptau cu umbrele lui Masaccio, Rafael şi Leonardo. Pentru a ne convinge de acest adevăr, este de ajuns să citim introducerea în care Vasari evocă dezbaterea dintre pictori şi sculptori. În niciun caz însă, nimeni nu a contestat vreodată pe atunci că arta nu urmăreşte numai să transpună universul exterior pe o suprafaţă sau într-un bloc de materie brută, ci şi să materializeze o formă desenată mai întâi în imaginaţia artistului. Or, desenul traduce o judecată; el nu constituie o simplă practică. Forma corpurilor, spune Vasari, este desenată în imaginaţia artistului şi nu ne este dată de natură. Dacă desenul slujeşte pentru a fixa conturul figurilor în timp ce culoarea îngăduie să se determine aparenţele superficiale ale corpurilor, ne servim de desen şi culoare nu pentru a exprima ceea ce a creat Natura, ci pentru a întrupa concepţiile spiritului.[47] Abia cu mult mai târziu, în secolul al XIX-lea, s-a produs în Academii şi sub influenţa fotografiei nou apărute alunecarea care avea să păgubească atât de mult înţelegerea artei. Locul absolut precumpănitor acordat reţetelor perspectivei a făcut ca

47 VASARI, *Le Vite...,* ed. Milanesi, voi. 1, p. 169, în : *Introduzione a lie tre arti del disegno.*

intenţiile oamenilor din Quattrocento să fie în întregime de neînţeles. Din fericire însă, operele lor sunt mărturii grăitoare, cu condiţia să ne străduim a le citi ferindu-ne de clişeele curente.

Urmând să revin mai târziu, înscriindu-mă într-o perspectivă a dezvoltării istorice a stilului Renaşterii, asupra semnificaţiei desenului în Quattrocento, voi sublinia aici că niciun artist şi niciun critic conştient de puterile şi de mijloacele picturii nu a uitat vreodată faptul că desenul nu constituia decât unul din mijloacele pictorului, înzestrat şi cu minunatul instrument al culorii.

Este necesar să insistăm şi asupra acestui punct. Culoarea constituie o unealtă care se adaptează cu aceeaşi precizie ca şi linia la unul din aspectele distincte dar esenţiale ale cuprinderii conştiente a realităţilor figurative. Culoarea nu joacă faţă de desen un rol complementar, cel puţin în sensul că ea nu desăvârşeşte o ordonare sensibilă ce poate fi pe de-a întregul determinată de formă. Conurile şi bastonaşele retinei sunt complementare în percepţia optică, ele joacă un rol paralel şi egal în perceperea naturii potrivit cu ordinea omenească. Informaţiile lor sunt simultane, ele nu se succed în creierul nostru, între ele nu există un raport de însumare. Viziunea globală este realizată prin corelarea a doua serii de informaţii. Avem de a face cu o confruntare şi cu o ordine combinatorie, nicidecum cu o însumare.

Dacă insistăm puţin asupra acestui punct, o facem deoarece şi astăzi încă mai vedem răspândindu-se în acest domeniu concepţiile cele mai aberante. Unul din spiritele noastre cele mai alese nu a dezvoltat oare cu puţină vreme în urmă o teorie asupra caracterului obiectiv, realist, al culorii? în timp ce sunetele pe care le foloseşte muzica, artă prin excelenţă intelectuală şi nobilă, ar fi nişte elemente extrase fără îndoială din natură, dar elaborate şi, ca să zicem astfel, umanizate, culoarea ar face din pictură o artă secundară din pricină că pictorul ar proceda la o simplă acţiune de reperare şi apoi de transferare a unui element dat. Nu este de mirare faptul că un erudit nu este

sensibil la universul vizualului. Dar, dacă ar folosi sacrosancta lingvistică, i-ar veni uşor să-şi dea seama de greşeală şi să scape într-un fel de albeaţa care-i acoperă ochii. De la Goethe încoace – se ştie – că şi culloriile îşi au o lege a for, diferită de cea care explică drumul undelor luminoase. Se ştie că celulele specializate ale retinei recepţionează stimuli care nu înregistrează un dat, ci trezesc o activitate specifică a anumitor celule – ale – creierul lui. Anumite unde de lumină se află astfel selecţionate şi dau naştere unei activităţi originale a spiritului. Ordinea culorilor nu poate fi redusă la ordinea percepţiilor luminoase sau la cuprinderea optică a maselor şi volumelor, a suprafeţelor, planurilor şi contururilor de către ochiul omenesc. În pictură, culoarea constituie un sistem complet de percepere şi de reprezentare care se asociază, se combină, cu sistemul formal fără a se subordona legilor acestuia din urmă. Mai mult decât atât: gamele cromatice nu depind direct de tonurile obiectului natural, ele nu constituie o proprietate constantă a obiectelor lumii exterioare. Asemeni conturului şi formei, ele reflectă sisteme de relaţii mobile, dar instituţionalizate, adică generând scheme relativ fixe la scara generaţiilor.

Culoarea este o invenţie omenească; perceperea culorilor este mobilă în raport cu societatea; gama culorilor nu a fost descoperită decât cu un secol în urmă; numărul pigmenţi lor în baza cărora se realizează totalitatea acestei game este extraordinar de limitat; oricare ar fi ipoteza admisă, un pictor nu a pus niciodată, dar absolut niciodată, ca atare, o tentă luată din natură alături de cea vecină cu ea pentru a *colora* un tablou – iată tot atâtea adevăruri evidente, tot atâtea adevăruri a căror ignorare ruinează orice judecată care le trece cu vederea sau le neagă. Ştiu, fără îndoială, prea bine că problema realismului culorilor a fost ridicată în Quattrocento şi în aceleaşi cercuri în care s-a născut cu timpul teoria, prost înţeleasă, proclamând primatul perspectivei liniare. Dar, atât în ce priveşte rolul exclusiv al perspectivei în construirea unui tablou, cât şi în ce priveşte realismul

culorii, nu s-a ajuns la naivităţi decât în atelierele secolului al XIX-lea. Viaţa culturală a societăţii nu poate fi studiată în temeiul unei informaţii câştigate la un curs de acuarelă pentru tinere domnişoare.

Cititorul va găsi în plus o îndeajuns de amplă documentare de abordare în lucrările unui colocviu pe care l-am organizat, cu zece ani în urmă, împreună cu colegul meu I. Meyerson. Din punct de vedere lingvistic şi, în egală măsură, din punctul de vedere al tehnicilor, informaţia de bază poate fi uşor găsită în această sursă. Aflăm astfel că, la toate nivelurile şi, mai cu seamă, la nivelurile primitive, orice culoare – iar numărul acestora este limitat la câteva unităţi – comportă în sine o valoare diferenţială de reprezentare. Orice culoare este simţită de artist în funcţie de emotivitatea sa şi de practicile mediului său; niciodată în funcţie de culoarea locală a obiectului. Atunci când se vorbeşte în artă de realismul culorii locale, nu se urmăreşte fidelitatea faţă de materia colorată care acoperă obiecte mai mult sau mai puţin îndepărtate şi întotdeauna afectate în aparenţa lor de eşalonarea lor în spaţiu şi de lumina care cade asupra lor, ci de coloratura *aparentă* pe care ele o îmbracă într-o situaţie dată. O pânză compusă dintr-un ansamblu de obiecte sau de figuri colorate în funcţie de culoarea lor „adevărată” ar fi ilizibilă.

Şi în acest domeniu, Quattrocento-ul a cunoscut ispita realismului, cel puţin în planul doctrinelor. Vorbind despre Uocello, Vasari sorie că „el nu respectă câtuşi de puţin principiul de a picta obiectele în culorile care le sunt potrivite, căci imaginaţia îl face să coloreze câmpiile în albastru, cetăţile în roşu şi edificiile în diferite culori, după cum i se pare a le vedea”[48]. Şi Vasari precizează că „obiectele nu trebuie pictate într-o altă culoare decât cea pe care o au cu adevărat”. Rămâne să vedem în ce măsură doctrina este aplicată în practică. Acelaşi Vasari susţine, într-adevăr, în altă parte că pictura este o suprafaţă plană acoperită de plăci de culoare, adăugând că, datorită unui

48 VASARI, *Le Vite...,* ed. Mîlanesi, voi. 11, p. 207, în : Notă asupra lui Uccello.

desen corect, contururile circumscriu figurile şi că întreaga compoziţie se prezintă ca un sistem colorat ulterior în tente armonizate între ele în funcţie de câteva principii foarte precise. Centrul pânzei, corespunzând cu centrul compoziţiei, trebuie să fie pe jumătate luminat; pânza trebuie să fie obscură către extremităţi şi în fundal; între aceste două planuri culorile trebuie să fie mijlocii, adică între clar şi obscur; pe lângă aceasta, tot ce este închis între o linie alcătuind un contur şi o altă linie se reliefează şi ne apare modelat, detaşat din tablou; gradaţiile de claritate realizate în compoziţia pânzei ne îngăduie astfel să distingem în amănunt eşalonarea obiectelor. De unde rezultă că teoria care proclamează realismul tonului local este contrazisă în gândirea lui Vasari – maestru al picturii – de doctrina care dictează ordonarea unui tablou, şi că noţiunea de materialitate a tabloului este tot atât de importantă ca şi cea a valorii comunicative a părţilor acestuia.

Nu trebuie dar să investigăm doctrina Şcolii, ci practica operelor create de regula după care s-au călăuzit artiştii.

Or, chiar dacă admitem că pictorii colo rişti nu constituie decât unul din curentele artei occidentale, suntem nevoiţi să constatăm că nici desenatorii înşişi nu fixează în mod slugarnic pe pânza câmpurile menite să poarte culoarea locală fără nicio selecţie. Nu hazardul i-a oferit lui David minunatele lui game de culori; se folosesc cuvinte cu două înţelesuri. Pictorii reproduc pe pânza şi pe ziduri spectacole pregătite şi inventate. Este în afară de orice îndoială că David a ales tenta drapajeior şi şi-a ordonat culoarea înainte de a lua penelul în mina. Dar nu dovedim astfel decât un singur lucru: fie că e vorba de formă, fie că e vorba de culoare, modelul artei este o natură *adaptată.* Cu alte cuvinte, unul din acele realuri organizate de om asemeni gamei bine temperate a muzicienilor clasici.

Să mai citim, de asemenea în Vasari, tot ce este legat de rolul pe care l-au jucat cartoanele în elaborarea

compoziţiilor figurative, oricare ar fi fost ele. Întreaga Renaştere a lucrat pe cartoane, sau chiar pe machete cu trei dimensiuni. Cartonul este suportul pe care artistul elaborează dispunerea, cu alte cuvinte – studiază repartiţia spaţiului în jurul figurii pe care o execută, în aşa fel încât intervalele să fie potrivite cu imperativele judecăţii sale, iar fundalul să fie ocupat într-un loc şi degajat într-altul. Şi tot la nivelul cartonului se manifestă invenţia care grupează într-un subiect patru, zece sau douăzeci de figuri respeatându-se potrivirea şi reciprocitatea lor, în aşa fel încât – orice lucru fiind fixat în funcţie de întreg – să domnească concordanţa; viaţa şi relieful sunt adăugate în stadiul realizării ulterioare a picturii propriu-zise, adică tocmai în stadiu! aplicării culorilor.

Şi mai putem citi în Vasari – după cum o putem constata de fapt – că artiştii aveau obiceiul de a-şi dezvolta gândul trecând de la desenul şi de la schiţa care fixează prima eboşă, fie că e vorba de combinaţiile semnificative sugerate de hazardul unei întâlniri, fie de ideile de organizare a ansamblurilor, la cartoane, adică la studiile combinatorii făcute nu după natură, ci în atelier, în vederea realizării definitive. Tot din Vasari aflăm că, după ce cartonul a fost transpus pe suprafaţa ce urma să fie pictată, artistul nu se poate mulţumi să coloreze părţile, întrucât simpla juxtapunere a plăcilor de culoare ar da naştere unei lipse de unitate. Vasari spune că artistul trebuie să fie atent „să nu facă un covor de culoare sau un joc de cărţi, ci să ordoneze figurile şi obiectele cu armonie, păstrând cele mai frumoase şi cele mai strălucitoare culori pentru figurile principale şi având mereu în minte nevoia de a progresa de la clar spre obscur, în degradeu către fundal, fără a uita umbrele purtate şi reflexele”.

Cele câteva rânduri pe care i le consacră epuizează aproape iproblema. Este totuşi dificil să analizăm această temă cu o precizie satisfăcătoare. Spre deosebire de opinia curentă, culoarea nu constituie un mijloc tehnic complementar faţă de cele care depind de desen. Ea este în sine un mijloc de expresie. În raport cu linia, cu desenul,

ea constituie o dimensiune, opozabilă lor în acelaşi fel în care noţiunea de loc este confruntată cu cea de timp. De ce oare, în această carte, rolul culorii ne apare întrucâtva redus?

Această lacună a analizelor noastre se explică prin două raţiuni majore. În primul rând, elementele dezbaterii nu pot fi înfăţişate. Reproducerea în culori nu satisface decât pe cei care atribuie culorii doar o valoare de complement. Chiar dacă, uneori, foarte rar, un document se apropie într-adevăr de model, el nu ne dă *niciodată* iluzia lui. El este în mod necesar înşelător. În al doilea rând, problemele culorii au fost atât de puţin studiate încât ne lipsesc observaţiile pozitive necesare pentru a întemeia o doctrină. Este incontestabil că, în toate epocile, pictorii au surprins în opere calităţile şi metodele. Dar le-au folosit apoi în alte lucrări de pictură. Singurele comentarii pe care le-au făcut asupra lor sunt propriile lor opere. Adevărata – şi singura – istorie critică a culorii o aflăm în dezvoltarea picturii în cadrul unei societăţi date. Orice este formă, desen, beneficiază – ca să spunem aşa – de o neînţelegere. Chiar oamenii cu totul străini de sensibilitatea picturală reperează într-un tablou, cu condiţia ca acesta să fie figurativ, anumite elemente de recunoaştere. Ei nu le privesc, se înţelege, într-o perspectivă adecvată; ei fragmentează tabloul pentru a extrage astfel din el elemente asimilabile cu învăţămintele experienţei lor operatorii. Vizualul le rămâne în întregime închis, dar ei regăsesc în mod valabil obiectele ce le sunt familiare şi le raportează în chip cu totul firesc la acel decupaj al realului pe care li-l impune limba şi comportamentul de zi cu zi. Asemeni realităţilor vizuale, nici realităţile operatorii ale artei nu le sunt accesibile. Nu le putem imputa totuşi nicio carenţă. Niciunul din noi nu înţelege spectacolul universului în funcţie de aceleaşi atitudini şi de aceleaşi aptitudini de acţiune. Problema culorii nu este atât o problemă de înţelegere, cât una de transpunere. Dacă este posibil să analizăm verbal materialul de obiecte şi chiar de forme pe care îl foloseşte

artistul, explicaţia rezidă în faptul că acesta din urmă a luat amintitele materiale din spectacolul concret al universului. Pictorul este angajat în viaţa comună tocmai prin figuri, obiecte şi forme: în schimb, ceea ce pictorul exprimă prin culori – sau prin contraste de lumină – ne trimite la experienţa pur optică specifică pictorului creator, experienţă ce nu poate fi redusă la percepţiile şi activităţile comune. Ne este tot atât de imposibil să descriem o piesă muzicală, pe cât ne este să descriem un tablou, ori, mai exact, ca şi în cazul tabloului, avem posibilitatea de a preciza toate aspectele reprezentative pentru o muzică, nu însă şi calitatea ei muzicală, care este de asemenea formă. Şi care reprezintă, indiscutabil, esenţa specifică a operei. Acelaşi lucru se întâmpla şi în poezie: „Cele mai frumoase versuri din lume sunt banale sau lipsite de sens îndată ce mişcarea lor armonică a fost sfărâmata şi Îi s-a alterat substanţa sonoră, care se dezvoltă în propriul lor timp de propagare măsurată, îndată ce ele sunt înlocuite printr-o expresie fără o necesitate muzicală intrinsecă şi fără rezonanţă.”[49]

Să adăugăm şi caracterul figurativ al culorii. Abia aplicată pe suprafaţa respectivă, pelicula colorată se transformă. Ea trăieşte. Pictura nu ne apare niciodată sub înfăţişarea pe care a avut-o la început. Cu toate acestea, hazardul nu este singurul stăpân. Artiştii pot orienta în oarecare măsură viaţa operei lor. Dar câţi dintre ei – şi mai cu seamă câţi anume în perioada Renaşterii – s-au îngrijit într-adevăr de aceasta? întreaga operă a unui Watteau, a unui Delacroix s-a alterat din amintita pricină. Ce ne-a rămas din pânzele lui Poussin? Dar din cele ale lui Claude Lorrain? Fără să mai vorbim de frescele lui Giotto.[50]

---

49 Paul VALÉRY, *Introduction aux Bucoliques de Virgile,* ed. de la Pléiade, vol. I, Paris, 1959, p. 210.

50 îmi amintesc că am citit foarte demult, tn tinereţea mea, un articol care m-a uimit ; era scris de Arsène Alexandre întors de la Padova după restaurarea capelei Scrovegni. Chiar dacă admitem o anume exagerare, este incontestabil că fondurile albastre ale subiectelor i s-au părut, între altele, de nerecunoscut şi cu totul în dezacord faţă de vechea armonie a compoziţiilor. îmi amintesc eu însumi destule restaurări mai recente... Fără a aborda aici problema legitimităţii şi a măsurii în care se fac restaurările, trebuie să devenim conştienţi de faptul că pictura trăieşte sub ameninţarea dispariţiei ; dar şi de

Făcând ahstracţie de starea în care ni s-a păstrat pictura, trebuie să ţinem seamă şi de faptul că un tablou – sau o frescă – se transformă după felul în care este luminat. Printr-un ciudat paradox, covârşitoarea majoritate a picturilor nu pot fi văzute în bune condiţii. Nu vorbesc de mormintele din Egipt sau din Etruria, făcute pentru locuitorul lumii de dincolo, monumente care, fără să fi fost vreodată văzute, se prefac în pulbere de îndată ce sunt descopertate. Ce să mai spunem de nenumăratele lucrări ale căror detalii sunt toate invizibile din pricina plasării lucrărilor respective? în perioada care ne interesează, pictorul va cuceri încet calitatea de intelectual. Uriaşa majoritate a producţiei sale a fost făcută în vederea unei impresii de ansamblu. Pictorul este un om care lucrează pentru sine, un om care ştie că o uimitoare precizie a fiecărui detaliu reprezintă condiţia necesară a unui efect de ansamblu. Regăsim astfel metoda care a călăuzit prima noastră anchetă: cea a dublei cuprinderi a operei, în global şi în amănunt. Pictorul năzuieşte să diferenţieze, adică să detaşeze, şi să definească în egală măsură prin culoare şi prin linie. Facem aceeaşi greşeală atunci când credem că pictura este un mozaic de suprafeţe colorate şi atunci când socotim că ordonarea figurilor rezultă dintr-o juxtapunere de elemente. Şi ordinea culorii este combinatorie. Ea oferă artistului un instrument care, dacă nu este complet şi întotdeauna capabil să ia locul celorlalte procedee ale artei sale, este oricum autonom.

Arta de a picta nu se fundamentează pe exerciţiul unei singure tehnici expresive; ea este combinatorie nu numai la nivelul concepţiei, ci şi la cel al practicii. Dispunerea culorilor pe o suprafaţă nu este legată de spectacolul accidental care a provocat pictura. Această dispunere este concepută în mod arhitectonic sau, mai bine spus, armonic. Cu alte cuvinte, ca sistem de echivalenţe care evocă realitatea în plan intelectual şi nu în plan fizic. Senzualismul culorii nu este decât suportul

faptul că, practic, nu vedem nici o operă veche aşa cum a fost ea pictată şi, deci, concepută de autor. Şi în acest domeniu, interpretarea domină orice lectură. Noţiunea de autenticitate este, ca şi oricare alta, relativă.

unei reprezentări. Culoarea este astfel una din dimensiunile artei de a picta. Ea nu poate fi surprinsă decât la scara operei şi cu condiţia ca spiritul activ să rămână mobil în faţa ei. Surprindem dintr-o privire că o pictură există, posedând calitatea de operă de artă. Dar, la fel cum e nevoie de timp şi de efort pentru a distinge, în rândul elementelor formale ale operei, nivelul de realitate al diferitelor părţi, tot aşa este necesară o treptată abordare şi o deosebită activitate a ochiului – adică a creierului – pentru a descoperi formulele unei ordonări colorate.

Cele două ordini plastice – forma şi culoarea – materializează elementele selective pe care conurile şi bastonaşele le oferă retinei noastre. Asemeni formei, nici culoarea nu posedă o obiectivitate în natură, ci nifmai în spiritul nostru. Pentru aceleaşi raţiuni care fac ca elementele de referinţă la obiecte să subîntindă forma fără a o defini, tot astfel şi perceperea tonului local suscită activitatea cromatică fără a determina însă ordinea figurativă a culorii. Studiul culorii nu poate fi în consecinţă abordat sub unghiul unei analize mai mult sau mai puţin fine a ordinii cromatice, în sensul curent al termenului. Artistul nu reproduce cu mai multă sau mai puţină fineţe un CÂmp de semne colorate date de natură; el instaurează un sistem selectiv, arbitrar, care, în funcţie de epoci şi de artişti, foloseşte un număr mai mic sau mai mare de tente şi le fixează pe suport cu mai mu’ltă sau mai (puţină stabilitate. De la pointilism la ap/at toate nuanţele posibile există şi au fost utilizate. Dar alegerea sistemului şi a efectelor a depins întotdeauna de o intenţie psihologică şi niciodată de dorinţa de a înregistra în chip mecanic spectacolul universal. Mai mult chiar, până în secolul al XIX-lea, numărul culorilor pe care spiritul le putea intelectualmente recunoaşte era foarte limitat, iar numărul pigmenţilor care făceau posibilă fabricarea tonurilor era şi mai mic. În sfârşit, odată cu impresioniştii, s-a ajuns la definirea celor şapte culori fundamentale şi a derivatelor lor tocmai în momentul în care problemele de optică şi, în

primul rând, problema culorii, încetaseră să mai fie abordate în perspectiva iluziei pentru a fi transferate în planul unei anchete care nu se mai axa pe natură, ci pe spirit. Iar dacă, de la începutul Renaşterii, artistul înlocuise observarea legilor ordinii divine cu observarea naturii, el considera natura în perspectiva ordinii intelectuale a omului; or, şi astăzi aceasta este atitudinea care dictează speculaţiile fragile ale celor care gândesc problemele de culoare în termenii colorării.

Tonul local şi tonul inventat – iată care sunt limitele posibilului în domeniul culorii; la fel cum, în domeniul formei, evantaiul posibilităţilor se întinde de la *trompe l'oeil-ul* sculptural (forma în relief) la toate stilizările. Nu intenţionăm să determinăm aici decât probleme de metodă şi niveluri de înţelegere. Forma – desenul – şi culoarea constituie un cuplu alternativ, asemeni locului şi timpului, dar prima alternativă se situează la nivelul realizării, în timp ce a doua se află la nivelul intelecţiei. Important este să înţelegem bine că imaginea nu este nicidecum un dat oferit de simţuri sau de automatismele inconştientului, ci că ea este un produs al spiritului stăpân pe activităţile sale şi străduindu-se să le întrupeze în ansambluri inteligibile.

Nu intenţionăm să definim în chip sumar reţeta folosită de Gentile şi de urmaşii săi pentru a stabili un sistem de reprezentare spontan acceptabil pentru contemporani şi, cu atât mai puţin, să scriem un tratat de folosire a culorii. Ţelul nostru este mai limitat. Doream, aşadar, să dovedim că, în abordarea unei opere figurative, reperarea elementelor nu este suficientă în virtutea variatelor niveluri de complexitate şi că mai e necesar să luăm în considerare procedeele de integrare a acestor elemente în ansambluri organizate potrivit unor reguli suple, dar alese cu bună ştire şi legate de concepţiile intelectuale ale momentului ca şi cele determinând selecţia părţilor. Urma de asemenea să demonstrăm că, şi în acest domeniu, nu subiectivismul, arbitrarul pur sunt precumpănitoare, ci *convenţia.*

Descifrarea operelor unei şcoli artistice nu poate fi

realizată dintr-odată, potrivit cu geniul fiecărui spectator. Este tot atât de necesar ca spectatorul să înveţe regulile care au dictat, la un moment dat, elaborarea operelor figurative, după cum trebuie să se iniţieze în regulile gramaticii pentru a citi într-o limbă străină. Nădăjduim să fi dovedit că metodele în virtutea cărora un artist procedează la împărţirea suprafeţei de reprezentare şi în virtutea cărora o acoperă apoi cu un strat colorat nu depind nici de întâmplare, nici de proiectarea exactă a calităţilor intrinseci ale lucrului văzut, nici de invenţia primă a unei forme căreia coloritul nu îi adaugă decât un prestigiu lipsit de vreo valoare proprie de semnificare. Nu putem descifra o operă nici descoperind raporturile de realitate dintre elementele ei şi lumea exterioară, nici subestimând partea convenţiei în dispoziţia categoriilor fundamentale de semne pe ecranul plastic cu două dimensiuni care serveşte drept suport şi drept cadru oricărei imagini.

Se cuvine să facem mai precisă definiţia principiilor potrivit cărora poate fi întreprinsă lectura unei imagini. Dacă raporturile esenţiale care determină valoarea semnificativă a elementelor constau în relaţiile lor cu realul, nu numai cu cel sensibil, ci şi cu cel instituţionalizat, raporturile care fixează folosirea şi valoarea semnificativă a sistemelor combinatorii ale liniilor şi culorilor în plan depind de un alt mecanism intelectual, de asemenea instituţionalizat. Concretul nu este legat de realul comun, ci de spiritul individual generator de decupaje intenţionale. Figurativul constituie un concret elaborat. El reflectă în mai mică măsură relaţiile dintre artist şi lumea exterioară, decât anumite reguli de cauzalitate. Ne vom strădui să arătăm acum că diferitele soluţii la care au recurs artiştii din Quattrocento pentru a organiza suprafaţa pictată depind de reprezentările pe care şi le-au făurit ei înşişi, precum şi secolul lor, în câteva domenii privilegiate în care se determină poziţia reciprocă a indivizilor şi a lucrurilor şi în care evenimentul ia naştere prin acţiune. Este vorba esenţialmente de loc şi de timp.

Nu nădăjduim că vom izbuti astfel să concretizăm anumite procedee mai mult sau mai puţin regulate la care ar fi recurs artiştii unei epoci date pentru a integra în câmpul figurativ noi obiecte-tip de civilizaţie. Nu stabilim reţete, ci o formă de gândire.

Cititorul se va mira poate că, după ce am consacrat altă dată o întreagă lucrare problemei spaţiului aşa cum l-a văzut Renaşterea, întreprind aici noi eforturi pentru a elucida noţiunea de loc. Deşi este evident vorba de noţiuni corelate, ele nu pot fi totuşi în niciun caz confundate. În plus, regăsim aici deosebirea fundamentală care există între toate instrumentele de gândire surprinse la nivelul perceperii universului şi la nivelul evaluării capacităţilor lor imaginare. Încercând să studiem reprezentarea spaţiului, ţelul nostru este să degajăm câteva principii de relaţie între om şi mediul său. Încercând să definim pentru o anume epocă noţiunea de loc, vrem să determinăm regula convenţională potrivit căreia o anumită înţelegere a spaţiului se întrupează într-un sistem de gândire şi de reprezentare. În Quattrocento, problema spaţiului ne face să concepem rolul naturii într-o cultură care renunţă la unitatea absolută a universului; problema locului ne face să examinăm metodele potrivit cărora decalajul existent între gândire şi natură devine manifest în operele intelectuale ale omului.

Atunci când matematicienii vorbesc de locul geometric, ei nu se gândesc la un loc determinat în mod material şi, ca să spunem astfel, închis. Ei definesc un tip de relaţii care stabilesc o excludere şi, în acelaşi timp, un sistem de coordonare. Şi pentru pictori, un loc constituie un anumit tip de asamblaj material de obiecte figurative pe ecranul plastic cu două dimensiuni şi, în acelaşi timp, anumite raporturi de cauzalitate care justifică combinarea unor elemente de origini adeseori foarte opuse. Un loc figurativ ne informează astfel atât asupra izvoarelor de informaţie din care pictorul preia elementele sale de montaj, cât şi asupra relaţiilor logice pe care el le atribuie acestora, în sine şi în cadrul spaţiului construit al operei.

Să plecăm ca întotdeauna de la exemple concrete. O celebră miniatură a fraţilor de Umbourg ne arată, *în Cartea de rugăciuni a ducelui Jean de Berry,* un ospăţ la palat. Compoziţia este incoerentă sub raport logic.[51] îl vedem pe duce aşezat la masă în faţa zidului unui lăcaş complet deschis pe celelalte trei laturi. Mai mult decât atât: pardoseala palatului se confundă cu solul exteriorului în aşa fel încât cavalerii şi ostaşii pe cai împodobiţi nu se aruncă asupra peretelui exterior al palatului, ci se aruncă de-a dreptul în gol. Este evident că ideea unui spaţiu măsurat la aceeaşi scară nu îşi face nicidecum simţită prezenţa în această compoziţie, după cum evident este că mai multe locuri sunt nu numai alăturate, ci împletite între ele. De altminteri, o asemenea întrepătrundere nu este lipsită de semnificaţie. Ducble este fastuosul senior care împarte vasalilor săi o parte din bunurile lui şi, în acelaşi timp, un senior stăpân peste pământuri din care îşi trage bogăţia şi drepturile, un feudal dispunând de soldaţi şi de drepturi regeşti. Imaginea este perfect coerentă, ea defineşte prin enumerare spaţiul în care se exercită puterile ducelui, arătându-ne pe deasupra şi cadrul propriei lui existenţe.

Ea constituie, pe de altă parte, un loc figurativ perfect înzestrat cu raţionalitate. Raporturile dintre diferitele elemente sunt limpede determinate. Această imagine ne oferă astfel nu numai reprezentarea unui spaţiu, ci şi un loc figurativ deoarece diferitele elemente semnificative au fost puse în relaţie potrivit unor principii generale. Unele dintre ele aparţin sistemului medieval clasic, cum ar fi, bunăoară, mecanismul de interpretare care asociază reprezentarea unui interior şi cea a exteriorului, interiorul fiind de fiecare dată redat ca prim-plan, de unde rezultă că descoperim în chip firesc exteriorul după scena centrală.[52] Procedeu absolut logic

---

51 *Ospăţul ducelui Jean de Berry* corespunde lunii ianuarie, în Calendarul din *Les Très Riches Heures de Berry,* carte de rugăciuni creată de fraţii de Limbourg în anul 1416 şi păstrată astăzi la Chantilly.

52 Cf. mai cu seamă *Circumciziunea* de Ottaviano Nelli de la Muzeul din Madrid.

dacă se porneşte de la principiul că lumea exterioară materializează o concepţie a spiritului uman şi că prim este evenimentul şi nu spectacolul universului. De altminteri, este evident că acceptăm, la fel ca în cazul operei lui Gentile, o ordine de prezentare arbitrară – întrucât este opusă ordinii normale a experienţei operatorii – exclusiv în funcţie de faptul că imaginea constituie un punct convenţional de fixare în care se juxtapun elemente izvorâte dintr-o experienţă ce nu este imediată, ci eşalonată în durată. Totodată, cum aceste elemente extrase din memorie se află conjugate la un moment dat, între ele se stabilesc relaţii care nu definesc un spaţiu sensibil şi nu reconstituie ordinea de succesiune a experienţei noastre sau cea a faptelor luate ca atare, ci creează un loc imaginar înzestrat cu caracteristici, dimensiuni, relaţii interne şi externe în întregime convenţionale, dar îndeajuns de strâns legate cu părţi foarte eterogene ale conştiinţei noastre pentru ca noi să putem folosi imaginea drept punct de plecare sensibil şi pentru ca să putem recunoaşte şirul de reprezentări care l-a făcut pe artist să conceapă şi să realizeze un asamblaj pe cât de incoerent în aparenţă, pe atât de solid construit în planul gândirii figurative.

Un sistem care mânuieşte astfel locuri imaginare implică, în chip firesc, o anumită stabilitate în modul în care se înlănţuie între ele reprezentările sensibile, precum şi în folosirea schemelor de asociere. Locurile imaginare nu sunt inventate de fiecare artist şi pentru fiecare din operele sale. Ca şi obiectele figurative, schemele de cauzalitate se constituie în serii caracteristice pentru o epocă, un artist, un gen. Aceste scheme constituie şi ele o materie de analizat şi un izvor de definiţii revelatoare atât pentru formele spiritului colectivităţilor, cât şi pentru cele ale spiritului indivizilor. Studiul modurilor de integrare a formelor nu este mai puţin susceptibil de o desfăşurare metodică decât studiul paradigmelor limbajului şi el ne aduce tot atâtea informaţii asupra conţinuturilor şi formelor gândirii.

O altă operă celebră, *Adoraţia Păstorilor* de Piero della Francesea, aflată la National Gallery din Londra, se cuvine să fie apropiată de ospăţul lui Jean de Berry. Ulterioară celei dintii cu o jumătate de secol, această compoziţie ne revelează de îndată modul în care noţiunea de loc figurativ trăieşte, se dezvoltă, se transformă în stabilitatea aparentă a mijloacelor. Pe această cale se determină valoarea de instrument dialectic a noţiunii de loc şi, în acelaşi timp, valoarea procedeelor scrierii figurative, asimilabile cu formele vii ale limbii, fără a se confunda însă câtuşi de puţin cu ele.

Regăsim în *Adoraţia* lui Piero dispunerea, organizarea fraţilor de Limbourg cel puţin în părţile ei esenţiale; cu toate acestea, semnificaţia este cu totul diferită datorită inserţiunii unui element nou şi în virtutea regulii care spune că orice adăugire – sau eliminare – a unei părţi la un ansamblu nu generează câtuşi de puţin o simplă creştere – şi, respectiv, o simplă reducere – a valorii sale semnificative, ci ne obligă să interpretăm acest element ca parte dintr-un sistem diferit în toate componentele sale, chiar în cele păstrate sau aparent identice. În exemplul nostru, avem în faţa ochilor un zid ce delimitează un spaţiu închis – sau, mai bine zis, un interior – şi, ca şi în cazul precedent, aceeaşi relaţie cu depărtări determinând cadrul în care se situează un episod pe care altminteri nu l-am putea repera. Faptul că îngerii introduc în acest sistem lumea de dincolo, absentă în miniatura *Ospăţului,* nu schimbă cu mult natura locului imaginar; în schimb, inegalitatea înmânii introduce un element divergent. Miniatura avea o unitate de ecleraj – în plus, un ecleraj în întregime ireal – care conferea aceeaşi valoare diverselor episoade, în aşa fel încât interconexiunea lor se situa într-o durată uniformă. Aici, dimpotrivă, scena reprezentată este sustrasă legilor vieţii normale; ea ne este dată ca o proiectare a unei lumi diferite de lumea noastră; ea integrează într-o singură imagine actualitatea legendară şi spectacolul actual. În locul coeziunii şi unităţii actualului, imaginea materializează coexistenţa dintre

universul realului şi universul credinţei. Pe scurt, pentru fraţii de Limbourg unitatea istoriei şi unitatea vizibilului subîntind sistemul, în timp ce Piero celebrează universul celor două adevăruri, deşi absolut nimic din această imagine nu ne arată că pictorul a făcut apel la materialul lumii antice.

Faptul că artistul recurge la ambiguitatea luminii constituie un element de materializare a dublei prezenţe actuale a invizibilului şi a vizibilului, ceea ce conferă o nouă dimensiune sistemului fraţilor de Limbourg. Ceea ce s-a schimbat este, în forma sa, spiritul pictorului şi cel al cititorilor săi; aceleaşi accesorii şi, în ceea ce priveşte ansamblul, aceleaşi determinări creează un loc tot atât de organic, dar generând, cu aceleaşi mijloace minus unul, o altă cauzalitate.

Un al treilea exemplu ne va îngădui să încheiem această rapidă abordare a manierei în care Quattrocento-ul a conceput locul figurativ. Cititorul nu trebuie să uite că nu urmărim să elaborăm aici o teorie completă a locului figurativ sau, cu atât mai puţin, să descriem evoluţia stilului Renaşterii la începuturile sale; dorim să stabilim, ca introducere la descifrarea imaginilor, caracterul normativ şi intelectual al procesului de integrare a unor elemente extrase în paralel din percepţia şi din memoriile individuale şi colective potrivit unui dublu demers determinat, pe de o parte, de calitatea specifică a câmpului figurativ şi, pe de altă parte, de cauzalitatea specifică a gândirii plastice.

La Castiglione Olana, nu departe de Lago Maggiore, în ţinutul Varesina, se găseşte unul din cele mai nobile monumente ale artei: Baptisteriul decorat de Masolino între anii 1423 şi 1432 pentru cardinalul Branda di Castiglione. Una din compoziţiile principale se află pe zidul din dreapta intrării în edificiu: istorisirea în episoade a *Morţii Sfântului Ioan Botezătorul*. În precedentele mele lucrări, am subliniat îndeosebi faptul că elementóle figurative erau fiecare purtătoare de semnificaţii. Dimpotrivă, aş dori astăzi să insist asupra manierei în care

aceste elemente alcătuiesc ansambluri relaţionale, ceea ce echivalează cu înlocuirea problemei centrale a realismului figurativ cu cea a selectivităţii semnelor combinatorii.

Fresca de la Castiglione juxtapune trei episoade din legenda sfântului. La stânga, Salomeea cere tatălui ei capul lui Ioan. Scena se petrece într-un interior, dar regăsim aici foarte vechea convenţie a edificiului parţial deschis, ca în *Ospăţul ducelui Jean de Berry*. Că o friză de amoraşi aleargă pe cornişă, că o arcatură modernă – în spirit antic – încununează nişte coloane aflate la jumătatea drumului dintre gotic şi Renaştere – faptul nu este important. Cuplul deschis-închis aparţine limbii tradiţionale; semnul nu se schimbă odată cu veşmântul; trimiterea la real urmează aceleaşi căi; nivelul iluzionismului este unul şi acelaşi. În jurul mesei, personajele sunt îmbrăcate în mantii îmblănite şi urmează încă moda burgundă a cercului celor apropiaţi de curtea ducelui de Berry. Cu toate acestea, mai multe personaje aparţin unei alte lumi; coafurile lor sunt cele ale personajelor create de Piero della Francesca în *Biciuirea lui Hristos* ca şi în ciclul de la Arezzo – *Legenda Crucii* – personajul din primul plan este un florentin îmbrăcat scurt asemeni celor care circulă în *Tabitha* din capela Brancacci. Este vărul îmburghezit al *Magilor* lui Gentile şi al personajelor unui *cassone* celebru, cel al *Nunţii lui Adunări*.1 Partea din stânga a subiectului constituie, aşadar, un ansamblu format el însuşi din elemente variate; cu toate acestea, el este coerent: ne trimite la un timp determinat în legendă, dar defineşte de asemenea un loc imaginar, un palat pe măsura unui prinţ la curent cu noile idei din arhitectură. Sensul fragmentului este ambiguu: el ne introduce într-o istorisire legendară şi, în acelaşi timp, într-un context de preocupări culturale caracteristice atât pentru artist, cât şi pentru anturajul său.

Nu aceasta este principala problemă. Nu putem să ne reprezentăm scena amintită ca fiind identificabilă cu un fragment omogen al spaţiului global al tabloului; ea nu

constituie un loc, ci un episod. Or, în dreapta compoziţiei,[53] se află un alt edificiu a cărui structură ne trimite, dimpotrivă, la o altă concepţie a locului. La drept vorbind, folosesc cu rezerve cuvântul de edificiu atunci când este vorba de Quattrocento. Se ştie că acest cuvânt desemna în limba vremii vehiculele alegorice – descrise mai înainte – fabricate pentru riturile procesionale. Ar fi mai corect să spunem monument, deoarece termenul de lăcaş, de scenă este şi el folosit în scenografia timpului, scenografia Misterelor, şi într-un sens care comportă acea ambivalenţă a unei duble destinaţii, practică şi figurativă, a lucrului descris nu în mod intrinsec, ci în funcţie de o folosire intelectuală, care se poate suprapune peste interpretarea practică. Acest edificiu este modern, ba chiar de avangardă prin opoziţie cu celălalt; făcut din logii, care întrupează atât faţada azilului construit de Brunelleschi – prezentă în opera lui Gentile – cât şi viitoarea bibliotecă executată de Michelozzo pentru Cosimo între anii 1437 şi 1452. O lume de construcţii pe care ar fi inexact să le număm imaginare: toate construcţiile care sunt posibile ori probabile. Atenţia artistului nu s-a concentrat astfel cu prioritate asupra elaborării unui spaţiu integrat şi semnrficator; ea s-a fixat asupra unor elemente spaţiale diferenţiate ce nu ne trimit la o cunoaştere legendară, ci la o speculaţie foarte modernă. Aşa se explică faptul că, sub arcada din dreapta, Salomeea primeşte capul Sfântului Ioan Botezătorul, ceea ce justifică prezenţa celei de-a doua arhitecturi alături de cea dintâi. Cu toate acestea, edificiile amintite nu se află aici pentru a echilibra compoziţia, nici pentru a lumina înţelesul „subiectului”, ci pentru că este necesar ca spaţiul imaginar să închidă în sine mai multe locuri evocând mai multe momente din istoria culturii occidentale.

În fundal, un al treilea spaţiu figurativ defineşte încă două locuri imaginare, la fel de utile pentru semnificaţia întregului. Alcătuit dintr-un lanţ de munţi, fundalul

53 Acest *cassone* anonim reprezentînd *Nunta lui Adimari* se află la Muzeul Academiei din Florenţa.

reprezintă, într-o parte, imaginea unei cetăţi şi, în cealaltă parte, sarcofagul în care este înmormântat profetul. Muntele este necesar deoarece Sfântul Ioan este omul pustiei. Dar şi cetatea este necesară deoarece destinul sfântului a fost pecetluit în cetatea asupra căreia domneşte prinţul ale cărui acte sunt consemnate în prim plan. În sfârşit, prietenii şi discipolii înmormântează trupul martirului pentru că religia. creştină se întemeiază pe cultul moaştelor.

Când ochiul parcurge această operă, nu există nicio raţiune pentru ca el să se oprească mai degrabă asupra unui element decât asupra altuia. Apoi, pentru ca opera să fie înţeleasă, nu este nevoie ca observatorul să repereze episoadele în ordinea logică a fabulaţiei. De fapt, prezentarea unui cap tăiat purtat pe o tavă de către o fată constituie singurul indiciu cu adevărat capabil să înlesnească identificarea imediată şi globală a scenei. Sub raport exterior, niciun semn nu conduce în mod special ochiul asupra acestui element figurativ, excepţie făcând poate doar plasarea sa în prim plan şi în dreapta. Dacă interesul operei s-ar rezu’mă la reprezentarea temei, ar fi fost de ajuns ca artistul să fi reprezentat acest unic episod. Am fi putut vorbi atunci de identitatea dintre semn şi opera figurativă. Or, îndată ce atinge un minimum de complexitate, orice compoziţie nu este reprezentativă pentru un lucru – sau un episod – ci pentru un sistem de relaţii. De unde decurge „după cum am văzut mai înainte, necesitatea unei descifrări active a imaginii.

Celebra frescă pe care am analizat-o trebuie să mai fie pusă în legătură şi cu ansamblul compoziţiilor ce decorează pereţii edificiului, compoziţii de obicei neglijate. Ele reprezintă ciclul complet al istoriei Sfântului Ioan; acest ciclu trebuie citit de la stânga (Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul şi scena în care el este prezentat lui Zaharia) spre dreapta (banchetul lui Irod şi moartea Botezătorului), istorisirea trecând şi prin episodul cu Botezul Domnului, aflat în centrul edificiului, în faţa intrării. Câteva episoade secundare întregesc ansamblul,

care se citeşte într-o manieră mai coerentă decât ciclul creat de MasOlino şi de Masaccio în capela Brancacci. Trebuie să – notăm, în sfârşit, că într-una din frescele foarte degradate de la intrare, figurează „portretul" unui edificiu vecin, o capelă care mai există şi astăzi la câteva sute de metri depărtare.

La Castiglione Olona nu descoperim numai necesitatea de a descifra sau posibilitatea de a identifica obiectele figurative încorporate într-un sistem: vedem cum aceste obiecte, aceste elemente se îmbină între ele, vedem cum se definesc locuri. Fiecare ansamblu semnificativ este constituit din mai multe semne elementare integrate la un nivel intermediar între detaliu şi întreg, iar fiecare ansamblu este cuprins în două cicluri de valori, valori de identificare în raport cu tema legendară aleasă, valori de reperare în raport cu experienţa curentă dar variabilă a generaţiilor prezente şi viitoare. Aceste ansambluri semnificative juxtapuse nu sunt legate prin poziţia lor raţională într-un spaţiu ideal regulat; singurele relaţii acceptabile există doar în spaţiul artificial al operei. Adoptată uneori, linia de fugă se combină foarte bine cu alte metode tocmai datorită faptului că ţelul picturii şi al limbajului figurativ nu este de a crea o iluzie imediată în raport cu un moment ce poate fi desprins din şirul senzaţiilor optice. Aşa cum există un lanţ vorbit, există şi un lanţ vizual continuu. Din acest punct de vedere, un limbaj vorbit, care ar implica în exclusivitate acest continuum al lanţului sunetelor, nu poate fi opus limbajului figurativ care este şi el susţinut de un lanţ de impresii continue, pe care îl divide. Tocmai aceste ansambluri fragmentare, dar omogene sunt cele care ifac semnificative elementele, fără a se confunda cu sistemul general al operei. Totalmente deosebit de planul figurativ, locul imaginar, inadecvat pentru orice decupaj preexistent al realului, este distinct de spaţiul care ne trimite la domeniul sensibilului. El nu se confundă nici cu spaţiul specific al fiecărui loc imaginar, nici cu spaţiul limitat la dimensiunile generale ale operei, nici cu spaţiul operatoriu

în care ne mişcăm noi înşine. Întâlnim astfel în fresca de la Castiglione mai multe spaţii plastice care ne trimit atât la experienţa sensibilă, cât şi la sisteme bine stabilite de reprezentare. Ca şi obiectul figurativ, spaţiile imaginare reprezintă unul din instrumentele care ne îngăduie să constituim în elemente semnificative forme care nu au nicio realitate în natură. Dar câmpul figurativ considerat în ansamblul său nu se organizează în raport cu ele. Nici juxtapunerea obiectelor, nici juxtapunerea spaţiilor nu generează locul. Acesta se constituie pe alte căi şi tocmai aceste legi sunt cele care impun alegerea şi distribuirea obiectelor şi spaţiilor particulare în planul figurativ.

Dacă obiectele figurative şi spaţiile imaginare constituie două instrumente ale limbajului figurativ şi dacă ele pot fi asimilate, într-o oarecare măsură, cu articulaţiile limbajului, nu trebuie să uităm că, din acest punct de vedere, există o diferenţă esenţială între sistemele gândirii verbale şi cele ale gândirii figurative. Obiectele şi spaţiile îşi păstrează propriile lor structuri autonome şi distincte. Ele sunt juxtapuse şi nu în întregime integrate într-un al treilea sistem de selecţie şi de repartiţie, câmpul figurativ al operei, în timp ce dubla articulaţie a limbajului corespunde unei fragmentări în entităţi de dimensiuni mai mari sau mai mici a unui act ordonator unic al gândirii. Cele două articulaţii verbale reprezintă cele două trepte – ce pot fi distinse exclusiv în temeiul analizei abstracte – ale unui act unic alcătuind lanţul vorbit şi situându-se în abstract şi în efemer. Suportul oricărui limbaj figurativ este stabil, în timp ce suportul oricărui limbaj vorbit este distrus imediat şi iremediabil, de unde rezultă o altă diferenţă esenţială care face ca imaginea să nu poată fi asimilată cu limbajul. Acest fenomen fundamental, pe care îl putem numi fenomenul triplei instituiri, este suficient pentru a demonstra o dată pentru totdeauna caracterul ireductibil al celor două funcţii majore ale spiritului, complementare, dar, în acelaşi timp, neasimâla Me între ele.

Întemeiate pe acest mecanism al unei triple instituiri,

sistemele figurative nu sunt mai puţin imaginare şi nu apelează în mai mică măsură la memorie decât limbajul. Într-adevăr, tocmai în memorie zise organizează şi se integrează diferitele categorii de obiecte figurative corespunzând diferitelor grade ale experienţei brute şi ale experienţei socializate – din care iau naştere obiectele de civilizaţie – raţiune pentru care descifrarea semnelor materiale integrate la nivelul locurilor imaginare şi fixate pe un suport fix permite intelecţia şi lectura.

Vom vedea, în timp ce vom studia în cuprinsul capitolului următor geneza sistemului figurativ al Renaşterii, care au fost soluţiile reţinute de artiştii timpului pentru a stabili şi a folosi în practică o regulă specifică de corelare a locurilor şi figurilor, a spaţiilor şi timpurilor.

Ordinea combinatorie a diferitelor grade şi a diferitelor aspecte ale experienţei sensibile conduce la distribuirea pe suprafaţa plastică a unor ansambluri combinabile, implicând existenţa anumitor reguli care dictează repetarea formelor angajate, la diferite niveluri, în imaginar şi pe câmpul figurativ. Interesul este trezit şi menţinut de această franjă de indeterminare prin care străbate intelecţia. Arta nu este limbaj, arta este spectacol şi, asemenea oricărui spectacol, cere ¡participarea activă a spectatorului. Dar spectacolul figurativ se distinge prin aceea că nu este cuplat cu acte şi comentarii în devenire, ci cu semne stabile şi tăcute. Din care pricină, gradul şi forma de participare a spectatorului sunt profund modificate. În speţă, orice aşteptare dispare în lectura imaginii, în vreme ce tocmai ea este cea care dictează orice participare la spectacolul în acţiune sau la audierea unui discurs. Tocmai pentru că imaginea ne oferă dintr-odată totalitatea semnelor folosite de artist, avem uneori iluzia că ea ni se dezvăluie într-un fulgerător act de cuprindere optică. Aceeaşi greşeală, care ne face să identificăm pripit noţiunile de loc şi de spaţiu, ne face să le confundăm şi pe cele de timp. şi de succesiune. Se impune, în primul rând, să lămurim această confuzie.

De la Einstein încoace, integrarea progresivă a experienţei noastre privitoare la lumea sensibilă în cadrul unui spaţiu-timp este considerată drept o dogmă. Artiştii au fost printre primii care au transpus această noţiune în practica artei lor sau, mai corect, în schemele lor relativ abstracte de reprezentare. Ea a devenit astfel un fel de postulat pe care ne-am străduit să-l traducem în termeni de reprezentare obiectivă şi l-am considerat apoi drept un punct sigur de reper, drept un cadru de gândire valabil la scară universală, pe scurt, drept o categorie cu ajutorul căreia au fost nuanţate dar şi confirmate mai cu seamă tezele lui Kant, care constituie, la rândul lor, o adaptare a vechilor sisteme de decupare a spiritului în facultăţi corespunzând structuri

lor fundamentale ale universului. Cu alte cuvinte, rămânem în antropomorfism. Menţinându-ne în planul strict figurativ al limbajului plastic specific Quattrocento-ului, constatăm cu toate acestea că nu avem posibilitatea de a reduce sistemul la încrucişarea unei duble reţele de semne transferând asupra unui suport cu două dimensiuni „informaţii” realizate la dublul nivel al experienţei spaţiale şi al experienţei temporale. Noţiunile de spaţiu şi de timp nu sunt adevărate decât în abstract. Ele constituie două racursiuri de gândire a căror folosire este legitimă la nivelul speculaţiei matematice sau filosofice, dar elle nu îngăduie un decupaj obiectiv al realului nici la nivelul perceperii, nici la cel al reprezentării. În experienţa unui artist nu există elemente spaţiu şi elemente timp; cu atât mai mult, nu există o formă fixă determinând o dată pentru totdeauna, sub unghiul acţiunii, raportul dintre percepţiile spaţiale şi cele temporale. În fond, teoria lui Einstein nu a făcut decât să confirme învăţătura experienţei figurative, care reflectă mai fidel decât experienţa ştiinţifică şi filosofică toate comportamentele noastre de oameni trăind în acţiune.

Întreprinsă în prima parte a acestei lucrări, cercetarea problemei spaţiului figurativ a dus la concluzia că este imposibil să se creadă într-o formă a experienţei

spaţiale care să corespundă într-un chip stabil oricărei experienţe omeneşti. Este tot atât de imposibil să vorbim de noţiunea de timp ca despre o categorie a spiritului. Mulţi dintre oamenii de ştiinţă de astăzi urmează, cu oarecare naivitate, drumurile străbătute odinioară de Kant şi de hegelieni. O analiză a noţiunilor de spaţiu şi de timp aplicată la limbajul figurativ se încheie în chip fatal prin a ne arăta că, în realitatea istoriei, modurile de figurare a spaţiului şi timpului nu sunt forme ori concepte materializând fragmente de realitate constituite în afara propriei noastre fiinţe. Nu există un spaţiu în sine, după cum nu există niciun timp în sine. Iar doctrina spaţiului-timp nu rezolvă nimic, căci nici ea nu posedă o realitate. Asemenea noţiuni sunt făpturi de raţiune care nu pot să existe decât a *posteriori*; sunt puncte de vedere asupra operelor adoptate după ce acestea au început să existe; ele nu ne revelează demersul creator.

Am mai semnalat, cred, în altă parte, că una din marile greşeli în interpretarea Quattrocento-ului rezultă din ideea preconceptă că există o relaţie fixă. Între universul sensibil şi o anume formulă de spaţiu proiectiv, în speţă perspectiva liniară. Plasarea obiectelor în perspectivă potrivit cu coordonatele florentine ale Quattrocento-ului corespunde anumitor aspecte ale experienţei omeneşti, fără a se identifica în întregime cu aceasta din urmă. Aplicabil în cazul altor aspecte ale experienţei şi în cazul altor soluţii, în Extremul Orient sau în secolul al XX-lea, bunăoară, termenul de spaţiu nu defineşte un sistem de reprezentare a lumii exterioareimuabil şi mulţumitor în sine în măsura în care este corect aplicat. Omenirea n-a întâlnit niciodată în istoria ei – şi nici nu va întâlni vreodată – forma perfectă a experienţei ei spaţiale. Am arătat, de altminteri, în paginile precedente că noţiunea de spaţiu acoperă atât noţiunea de loc, cât şi pe cea de întindere ori de adâncime. Tot aşa, noţiunea de timp este complexă, înglobând atât succesiunea unor elemente omogene, cât şi simultaneitatea şi dispersiunea. Asemeni noţiunii de

spaţiu, se cuvine ca ea să fie examinată mai întâi în practica perioadei de care ne ocupăm.

Legenda Crucii executată de Piero della Francesca ila Arezzo între anii 1452 şi 1466, nu face parte dintre lucrările de avangardă ale Quattrocento-ului, dar nu aparţine nici perioadei de sfârşit a secolului, în care sistemul figurativ constituit îşi vădeşte incertitudinile, deoarece se adaptează la noi concepte şi se adresează unor noi spectatori. Oprindu-ne asupra ei, vom oferi deci o privire de ansamblu asupra sistemului care s-a elaborat în Toscana în decursul unei generaţii, în răstimpul cuprins între primele lucrări create de MasOli.no şi de Masaccio, pe de o parte, şi ultimele lucrări ale lui Piero, pe de alta[54]. Ciclul de la Arezzo nu este de altminteri nici prima operă a autorului. Născut cândva între anii 1415 şi 1420, Ia ¡Borgo San Sepolero, prima sa activitate atestată datează din anul 1439; Piero era pe atunci la Florenţa, unde lucra în colaborare cu Domenico Veneziano. Prima sa lucrare datează din anul 1445: este vorba de *polipticul Iertării* de la San Sepolero. Îl aflăm mai târziu călătorind prin întreaga Italie: la Rimini în anul 1451, la Roma în anul 1459, sub Pius al II-lea, apoi la Arezzo, unde lucrează la capelă şi participă la treburile publice. Mai târziu, în anul 1469, se va afla la Urbino cu Paolo Uccello şi cu Joos van Gent; va muri în anul 1492 la o vârstă socotită pe atunci drept foarte înaintată.

Înainte de a aborda marele ciclu de la Arezzo, Piero a pictat lucrări ce ni s-au păstrat şi care ne dovedesc că el folosea limbajul figurativ curent. Reluând tema Sfintei Fecioare în mantie, specifică ţărilor din Nord, *Sfânta Fecioară a Iertării* de la San Sepolero este destul de arhaizantă. Accentul cade asupra feţelor, tratate ca obiecte, la fel ca în *Bătăliile* lui Uccello. Această figură a Sfintei Fecioare se explică perfect în perspectiva obiectului figurativ, mărit, izolat şi identificat cu un loc şi el pur

54 Adică în perioada 1430—1470, deşi Piero della Brancesca nu a murit — orb ce-i drept — deoît în anul 1492. In ce priveşte generaţiile secolului al XV-lea în arta florentină, vezi pp. 261—262.

figurativ. Compoziţia lui Piero corespunde valorilor tactile cântate de Berenson, valori care, de astă dată, sunt revelatoare în ce priveşte tehnica şi stilul. *Răstignirea Domnului* de la Borgo San Sepolero adaugă un dramatism expresionist acestui tip de figurare, în care obiectul domneşte nestânjenit, în care locul este abstract, iar timpul este unic, situat de altminteri într-o perspectivă non-istorică, legată de o cuvioasă pietate mai curând decât de evocarea imaginară a legendei sfinte.

Cu tabloul *Sfântul Ieronim,* aflat la Berlin, şi mai ales cu tabloul pe aceeaşi temă aflat la Veneţia, întâlnm în opera lui Piero o nouă manieră în folosirea valorilor combinate ale spaţiului şi timpului. O comparaţie între aceste două lucrări este foarte grăitoare. Putem spune că, de la una la cealaltă, un artist îşi defineşte viziunea prin intermediul unei facturi. *Siintui Ieronim* de la Berlin ne prezintă doar un anahoret, definit ca atare de prezenţa leului, a cărţilor şi a uneltelor de penitenţă. Sfântul este plasat într-un peisaj convenţional, înzestrat cu atributele unui, şes fără vreun caracter local determinat. Grota este figurată printr-o stâncă ciudată, care constituie într-adevăr mai degrabă un semn decât o reprezentare; stânca se transformă în colină şi ne trimite astfel la întregul vocabular al giottismului, despre care vom vorbi mai ¡pe larg ceva mai târziu. Dimpotrivă, *Sfântul Ieronim* de la Borgo este într-adevăr un Piero. Peisajul este un „portret”, portretul ţinutului în care au trăit Piero şi ceilalţi creatori ai stilului propriu secolului al XV-lea. Recunoaştem de la prima privire o regiune asemănătoare cu cea care figurează în dipticul Montefeltro de la Florenţa. Acest fundal constituie un *loc* ridicat la rangul de adevărat obiect figurativ şi asociat cu voinţa artiştilor toscani de a înălţa un ţinut la demnitatea unui cadru-tip de figurare. Ei repetă astfel un lucru pe care oamenii din Nord îl făcuseră cu puţină vreme înainte. În primul plan se află sfântul şi un credincios. Nu un donator. Acest credincios este reprezentat în clipa în care, prin puterea imaginaţiei sale, îl *vede* pe sfântul pe care îl cinsteşte. În acest fel, primul

plan constituie şi un loc distinct de spaţiul de ansamblu al compoziţiei. Or, acest loc posedă o trăsătură particulară şi anume aceea că nu este înzestrat cu o unitate temporală. Credinciosul şi sfântul sunt uniţi într-un spaţiu figurativ verosimil şi într-un timp figurativ tocmai de aceea iluzionist, dar ei aparţin unor epoci foarte diferite. Aceasta dacă nu găsim unitatea care îi reuneşte în faptul că Piero reprezintă aici viziunea credinciosului prin procedeul pe care Gauguin l-a făcut celebru în *Viziunea luptei lui Iacob cu îngerul*. În orice caz, unitatea de timp este consecinţa unităţii de loc, iar unitatea de loc este consecinţa unificării abstracte a timpurilor reale şi a timpurilor imaginare. Relaţia dialectică dintre loc şi timp este întru totul limpede.

Să adăugăm la cele spuse până acum că, la limita celor două mari împărţiri ale locului – fundalul şi avanscena, se înalţă arborele. Acest arbore este aproape semnătura lui Piero; el exprimă în toate lucrările lui valoarea vieţii care este cuvântul ultim al unei credinţe. Cu înfăţişarea ei de cariatidă, *Sfânta Fecioară cu mantia* ne trimite şi ea la coloană şi, indirect, la arbore. Semnul se schimbă astfel, dar elementul semnificativ rămâne. El joacă un rol capital. Cuvântul vieţii – iată ce vesteşte sfântul prin faptele sale; în numele acestui cuvânt, oamenii cârmuiesc cetăţile, stăpânesc pământurile. Arborele şi cartea stau mărturie realităţii înţelesului pe care credinciosul îl dă rugii sale. Ni se arată astfel că locurile figurative comunică şi se ordonează în serii semnificative tocmai prin intermediul timpului, conceput nu ca succesiune de momente identice, ci ca legătură pururi vie în memoria indivizilor şi a colectivităţilor. Asemeni locurilor figurative, timpul figurativ este discontinuu. Locul figurativ implică deopotrivă spaţiul şi timpul. Spre deosebire de ceea ce se întâmpla în limbă, nu există un lanţ spaţial constituit în calitate de continuum şi slujind drept suport întregului sistem figurativ, aşa cum lanţul temporal constituie suportul limbii. Ca unealtă de semnificare, montajul precumpăneşte asupra decupajelor.

De unde rezultă că nu mai avem posibilitatea de a considera limba ca forma-tip a gândirii omeneşti.

Locuri alături de spaţii, timpuri imaginare constituite şi ele, în consecinţă, în ansambluri diferenţiate, care funcţionează în legătură între ele şi fac posibilă diferenţierea şi coordonarea locurilor, toate aceste date care se degajă treptat ne lămuresc asupra condiţiilor în care funcţionează sistemul plastic, lăsând însă nerezolvată problema principiilor – dacă, la drept vorbind, există asemenea principii fixe sau, cel puţin, specifice pentru fiecare artist – potrivit cărora jocul combinatoriu al elementelor dictează împărţirea materială a suportului.

Că există adevărate reţete, cazul lui Piero o demonstrează cu prisosinţă. Urmând îndată după *Sfântul Ieronim, Botezul Domnului* de la Londra ne dovedeşte cum este posibil să se facă cu aceleaşi elemente două lucruri diferite. Figurile-cariatide, figurile-coloane, arborele identificat cu Iisus – în aşa fel încât echivalenţele se stabilesc când între semnele grafice, când între sistemul plastic şi realitate – peisajul exaltând valoarea pe plan local a operei executate: vocabularul este fix. Singur, nudul – dar el există şi la Uccello – aduce un element nou. Este interesant să apropiem nudul şi femeia-coloană. Cea care l-a purtat pe Iisus este, împreună cu arborele, izvorul vieţii: semne făcând, aşadar, pereche cu elemente de semnificare generatoare de suprafeţe.

După *Botezul Domnului, Biciuirea lui Hristos* de la Urbino, care introduce un nou substitut al arborelui şi al cariatidei: coloana, folosită mai apoi foarte frecvent în ciclul de la Arezzo. Compoziţia de la Urbino este, pe lângă aceasta, prima în care apare o împărţire în lărgime a câmpului, divizat între două suprafeţe care îşi au fiecare linia ei de fugă şi propriul ei spaţiu, respectând de altminteri o metodă proiectivă comună. *Biciuirea* constituie un remarcabil prototip al unora din principalele scene alcătuind ciclul de la Arezzo. Această lucrare ne îngăduie să ridicăm importanta problemă a atenţiei pe care Piero a acordat-o mânuirii perspectivei liniare printre

ai cărei apostoli este pe bună dreptate socotit. Piero a scris chiar un tratat de perspectivă: acel De *prospectiva pingendi* pus mereu sub ochii scepticilor[55]. Piero împărţea cu întreaga sa epocă fascinaţia perspectivei. Nu am avut niciodată intenţia să neg bogăţia de idei născută din perspectiva liniară. Am contestat numai faptul că ea ar fi constituit *singurul* sistem speculativ al creatorilor noului limbaj şi că, pe de altă parte, ar fi constituit vreodată un procedeu în virtutea căruia pictorii proiectează lumea aşa cum este ea. Cititorul a putut constata că A'lberti oferea auditoriului său şi alte învăţăminte în afara acelei unice doctrine care îi este îndeobşte atribuită. Nu rezultă de loc că am afla secretul artei lui Piero din faptul că, spre sfârşitul vieţii sale, el a scris un tratat de perspectivă. Mai mult decât atât: să privim acest faimos tratat. El ne propune, desigur, o metodă, dar în ce scop? Pentru a ordona una din acele mari compoziţii care ne fascinează şi astăzi şi care îl aşază pe Piero în primul rând al contemporanilor săi? Câtuşi de puţin. Găsim în acest tratat metode extrem de precise pentru a se construi anumite *elemente* ale imaginii, în speţă, întregul materia! arhitectonic care figurează în compoziţiile sale. Dar se mai îndoieşte oare cineva că acest material constituie unul din cadrele de organizare a marilor opere? Se mai îndoieşte oare cineva că această introducere a elementelor de arhitectură şi a tot felul de obiecte – asemeni acelor mazzo*chi* îndrăgite de Uccello – în pictură a constituit una din pasiunile timpului? Să transpunem, cu toate acestea, situaţia şi să ne întrebăm dacă, referindu-ne la vremea noastră, textele lui Klee, bunăoară, sunt cu adevărat revelatoare pentru opera sa.[56] Problema pictorilor-scriitori depăşeşte cadrul acestui studiu. Delacroix ni se arată, fără nicio îndoială, aşa cum este în *Jurnalul* său; putem oare crede însă că descoperim artistul ca atare în paginile

55 Scris după 1468 şi dedicat ducelui Federieo da Montefeltro, editat de Giunta Nicco Fasola, Florenţa, 1943.

56 Paul KLEE, Das *Bildnerische Denken,* Basel, 1956. Cf. : P. H. GONTHIER, ed. lui Paul Klee, *Théorie de Tant moderne, Médiations,* Paris, 1964.

Jurnalului? Ori, dimpotrivă, omul aspirând să joace un rol intelectual în epoca sa? Este neîndoielnic că tratatul lui Piero ne face să fim siguri de importanţa acordată de el mecanismului anumitor construcţii de obiecte integrate destul de frecvent în opera sa. În schimb, mă consider îndreptăţit să afirm că, pe această cale, Piero nu a făcut decât să expliciteze acea parte a artei sale care avea un caracter tehnic şi era în cea mai mică măsură legată de creaţie.

Să abordăm ciclul de la Arezzo. Să încercăm să îl citim, la început, ca pe un ansamblu în care fiecare compoziţie îşi găseşte locul; să-l citim apoi pe părţi. Dacă ne plasăm în capelă, în faţa altarului, vom vedea la început, ridicând capul, de la dreapta spre stânga, două bătălii: *Triumful lui Constantin* şi *Jnfrângerea lui Cosroe* apoi, deasupra, din nou două scene simetrice: *Misterul Crucii revelându-se Reginei din Saba* şi *Aflarea Sfintei Cruci* la iniţiativa Sfintei Elena; în sfârşit, în registrul superior, aflăm la dreapta – *Moartea lui Adam* şi, la stânga – *înălţarea Sfintei Cruci*. În fund, aşezate simetric în registrul inferior – *Bunavestire* şi *Visul profetic al lui Constantin*; în registrul median: *Drumul Crucii* şi *Sulpiciul evreului*; sus, câţiva profeţi. Există, aşadar, o simetrie între cele două părţi ale capelei. Cu toate acestea, dacă dorim să citim legenda, vom începe cu secţiunea din dreapta a părţii superioare pentru a căuta istorisirea morţii lui Adam şi vom coborî pentru a citi, pe acelaşi perete, povestea Reginei din Saba şi apoi pe cea a victoriei lui Constantin; vom urca din nou prin cealaltă bătălie pentru a întâlni *Aflarea* şi apoi *înălţarea Sfintei Cruci.* Există, aşadar, atât o ordine de simetrie, cât şi o ordine circulară de lectură. Faptul că ordinea logică a scenelor este alterată de inversarea poziţiilor ocupate de *înfrângerea lui* Cosroe şi de *Aflarea Sfintei Cruci* demonstrează că niciuna din ordini nu este dominantă. Exigenţele plastice, simetria celor două *Bătălii,* au prevalat asupra cronologiei, cu atât mai mult cu cât paralela realizată între *Aflarea Sfintei Cruci* şi prima descoperire a

misterului arborelui lui Adam de către regina din Saba a fost astfel pusă din nou în evidenţă.

Ne mai rămâne să explicăm o compoziţie şi anume cea a *Buneivestiri,* a cărei prezenţă şi plasare în acest ciclu au suscitat numeroase nedumeriri. Nu au lipsit explicaţiile. După unii, nu ar fi vorba de o Bunăvestire, ci de un mesaj transmis de înger Sfintei Elena! Soluţie absurdă şi care lasă fără explicaţe frânghia şi laţul agăţat de zid şi evodându-l pe Iuda. Pe de altă parte, Sfânta Fecioară ţine de tipul celorlalte Sfinte Fecioare pictate de Piero, ea constituie un obiect figurativ în sistemul său. Juxtapunerea realizată între *Bunavestire* şi cele două *Bătălii,* cea a lui Constantin şi cea a lui Heraclius este surprinzătoare numai dacă încercăm să stabilim o relaţie directă, membru cu membru şi simetrică, între fiecare din marile compoziţii aflate de o parte şi de alta a altarului. Dacă, dimpotrivă, adoptăm o ordine de lectură circulară, constatăm că *Bunavestire* este foarte logic plasată în punctul în care misterul întrupării vine să răstoarne valorile istoriei omeneşti. *Bunavestire* ar trebui, fără îndoială, să preceadă *Visul lui Constantin*; dar aceasta numai într-o perspectivă pur cronologică şi nu în cea a lui Piero. Pentru pictor şi pentru comanditarii săi, scopul lucrării este de a învedera o anumită acţiune actuală a religiei. Ne aflăm în ceasul în care creştinătatea simte cum renaşte primejdia musulmană, în ceasul în care confreriile domeniului pontifical au ca deviză să susţină Cruciada. Ştim, firește, că apelurile Papei au fost zadarnice şi că singurul răspuns efectiv primit de el a fost crearea ordinului Linii de Aur de către ducele de Burgundia. Cu toate acestea, găsim şi semnele apelului la pornirea unei cruciade împotriva necredincioşilor într-o operă contemporană şi anume – *Miracolul Ostiei* de Paolo Uccello, aflată şi ea la Urbino în domeniul Bisericii, în consecinţă, ciclul de la Arezzo subliniază pe bună dreptate necesitatea unei acţiuni războinice pentru apărarea Credinţei. Nu urmăreşte, aşadar, să repete încă o dată învăţătura Evangheliei, ci să fixeze un scop credinţei. Rezultă de aici că tocmai *Bătăliile*

sunt cele care ocupă locul de frunte şi că *Bunavestire* subliniază, acolo unde este plasată, oportunitatea paralelă a acţiunii seculare. Ciclul de la Arezzo ne arată că simpla învăţătură nu este suficientă pentru a asigura triumful cauzei celei drepte, ci că datoria prinţilor este de a face la rându-le ceea ce a făcut Constantin, prin care misterul *întrupării* s-a putut transforma în istorie.

În această perspectivă, vedem cu şi mai multă uşurinţă că ordinea timpurilor, precum şi cea a locurilor, este folosită cu multă libertate de către pictori în scopul de a disocia sau de a juxtapune rând pe rând evenimentele. Deosebirii făcute între spaţiu – noţiune vagă, care ne trimite la o categorie kantiană – şi locuri îi corespunde nu numai deosebirea dintre timp şi succesiune, ci şi cea dintre timp şi eveniment. În ordinea timpurilor, evenimentul corespunde cu un decupaj analog celui al locului în raport cu spaţiul. Asemeni obiectului figurativ, evenimentul poate fi integrat şi se înserează în organizarea câmpului figurativ potrivit unor reguli combinatorii.

Aşa cum, în ordinea locurilor, există diferite niveluri ale experienţei, tot astfel, în ordinea timpurilor, evenimentele aparţin unor multiple domenii ale memoriei. Ele ne trimit la fapte fixate atât în memoria individuală, cât şi în memoria colectivă a oamenilor. Asemeni obiectelor figurative, ele posedă o dublă realitate – experimentală şi imaginară. Ele sunt susceptibile de a fi deplasate şi de a apropia între ele date care nu au fost niciodată vecine în realitate. Pe această cale, sistemul combinatoriu al timpurilor figurative este capabil să intre în combinaţie cu sistemul locurilor imaginare. În sfârşit, la nivelul ifixării semnului pe suprafaţa plastică, mijloacele de care dispun ordinea timpurilor şi ordinea spaţiului sunt aceleaşi. Ceea ce dă iluzia unei unităţi a spaţiului-timp figurativ. Sistemul figurativ foloseşte astfel pentru a articula termenii discursului său elemente decupate în diferite domenii ale experienţei.

Ciclul de la Arezzo ne îngăduie, în fine, să stabilim un ultim aspect al modurilor în care timpul se înserează în

limbajul plastic. Am privit până acum opera în ansamblu-l ei, încercând să înţelegem cum a distribuit autorul pe pereţii capelei scene legate între ele de o logică avându-şi unica justificare în memorie, adică în timp. Dacă vom privi acum mai îndeaproape un anumit număr de scene, vom constata prezenţa altor procedee de folosire a unor timpuri diferenţiate. Prima imagine reprezintă moartea lui Adam, dar ea introduce în acelaşi timp legenda Crucii. Două tradiţii, cea biblică şi cea apocrifă, se întrepătrund. Fresca este împărţită în două pe verticală de arborele care va fi eroul ciclului. În dreapta, ajuns la adânci bătrâneţi, Adam proroceşte apropiata sa moarte; în stânga, el este îngropat de copiii săi şi, ascultând de voinţa lui, aceştia sădesc pe mormântul său ramura cu care arhanghelul îl gonise din rai. Aşadar, două momente dintr-o fabulaţie într-un singur timp legendar, ba chiar trei momente dacă socotim că arborele a crescut, vestind simbolic timpurile omeneşti ce aveau să vină. Prin opoziţie, un singur loc, totalmente arbitrar, definit prin câteva simple obiecte figurative, întreaga semnificaţie a imaginii fiind dată de figuri.

Imaginea următoare, înfăţişând vizita reginei din Saba la curtea regelui Solomon, este mai complexă. Regina întâlneşte în drumul ei un pod şi, în clipa în care îl trece, are intuiţia că puntea este făcută din lemnul arborelui care crescuse odinioară pe mormântul lui Adam. Fără să reprezinte, fireşte, trunchiul căzut, alţi doi arbori întăresc ideea că orice arbore este un şi mbol ai vieţii. Pe lângă aceasta, peisajul cu coline ne aminteşte că legenda sfânta este pretutindeni şi întotdeauna actuală, reînnoită de fiecare dată când un om îşi observă percepţiile şi le confruntă cu învăţătura istoriei. În sfârşit, panoul este împărţit în două părţi care precizează ordinea de succesiune a episoadelor, cel de pe pod şi cel al primirii reginei de către rege. Două cicluri ale timpului, un ciclu scurt şi un ciclu lung, se împletesc într-o compoziţie unică. În ceea ce priveşte locul, coloana care separă în chip material imaginea stabileşte o împărţire între două tipuri de locuri: locurile naturale şi locurile construite, pe

această cale exprimându-se noţiunea de civilizaţie şi, într-un fel, izbânda unei acţiuni eficace a omului trăind în societate, întreprinsă pentru a contribui la înfăptuirea ordinii divine, temă generală a ciclului de la Arezzo, după cum am mai arătat.

Să observăm pentru a încheia că, în partea stângă a imaginii, regina vine din stânga după cum, în partea dreaptă, vine din dreapta. Ea nu a dorit să calce în picioare lemnul crucii şi, pe lângă aceasta, specificitatea timpurilor este astfel confirmată de structura locului. Ne aflăm în faţa unor reguli asemeni celor impuse de orice sistem figurativ sau de orice prezentare a unui spectacol. Pe scenă, ordinea intrărilor şi ieşirilor impune, după cum se ştie, ca un personaj să reintre prin aceeaşi parte prin care a ieşit; alte legi s-au stabilit însă în cinematografie. Există mecanisme care reglează integrarea spaţiilor şi timpurilor, constituind o suplă legătură între fragmentele dezarticulate ale realului, fragmente care nu se mai recompun decât în spiritul nostru.

În plus, legenda Crucii inspirase şi înaintea lui Piero alte ansambluri decorative. În decursul secolului al XIV-lea, fraţii Lorenzetti din Siena pictaseră o legendă a Crucii pe zidurile bisericii San Francesco de ia Volterra. Adevărul este că ei nu reprezentaseră decât ultimele două secvenţe ale legendei complete, aşa cum o vedem la Arezzo, adică *Aflarea Sfintei Cruci* şi *înălţarea Sfintei Cruci,* cu alte cuvinte – întoarcerea la Ierusalim. Prima parte, cea care istoriseşte originea Crucii şi legenda lemnului din care ea a fost făcută, lipsea cu totul din această lucrare. Dar Agnolo Gaddi pictase şi el în anul 1374, la Florenţa, în biserica dominicanilor – Santa Croce, aceeaşi legendă, în opt fresce. Aici este redat visul lui Heradius şi nu visul lui Constantin; pe lângă aceasta, seria este mai puţin completă decât la Arezzo. Mai interesant este faptul că, de la bun început, în prima ei prezentare în biserica franciscani de la Volterra, legenda era evident legată de pietatea personală a Sfântului Francisc, vizionar şi el însuşi, într-un fel, o a doua întrupare omenească a lui

Hristos. Ea constituie, aşadar, una din rarele serii legate de adevăratul spirit al sfântului. Reluarea ei la Santa Croce din Florenţa, la dominicani, a făcut ca tema să reintre în ordinea oficială pe care Piero nu o mai părăseşte la Arezzo o dată ce subliniază conformitatea dintre cultul crucii şi intenţiile actuale ale Pontifului. Există totuşi o foarte sensibilă diferenţă între ciclul lui Agnolo Gaddi şi cel creat de Piero, fără a mai vorbi, fireşte, de diferenţa de calitate dintre aceste opere. La Florenţa, intenţiile sunt doctrinare şi monastice, Ia Arezzo

— Ele sunt legendare şi princiare. La Florenţa, ciclul susţine unul din episoadele conflictului dintre ordinele monastice. Tema fundamentală, subiectul care dictează alegerea episoadelor şi a accesoriilor, este constituit de dezbaterea dintre călugării cerşetori şi papalitate; ţelul urmărit este să se reducă exaltarea crucii la dimensiunile unei devoţiuni de confrerie. Este un moment din lupta antieretică dinlăuntrul Bisericii. La Arezzo, unde pictorul trebuie să afirme mai mult decât legitimitatea intervenţiei prinţului şi anume

— Necesitatea ei, ciclul monastic devine aulic. Pe lângă aceasta, constatăm că artistul încetează să interpreteze o legendă pe jumătate orală, pe jumătate în act. Cu excepţia crucii, obiectele figurative din lucrarea lui Piero posedă o semnificaţie modernă, potrivit cu o integrare mai accentuată a timpurilor, diferenţiate de aici încolo după momentele legendei.

Între frescele lui Gaddi şi opera lui Piero s-a produs un fapt esenţial pentru înţelegerea imaginii: clerul nu mai reprezintă un deţinător privilegiat al gândirii; în toate domeniile, chiar în cel legendar, întoarcerea la izvoarele scrise este evidentă. De altminteri, noua societate care se naşte în cetăţile italiene este societatea negustorilor ruşinaţi de obârşia lor umilă şi aspirând la un rang princiar. Din acest punct de vedere, ciclul de la Arezzo este reprezentativ pentru o societate care năzuieşte spre o nouă cunoaştere, pentru o societate care se pregăteşte să lase conducerea treburilor ei în mâinile şefilor de Stat. Fie

ea creştină, fie pagina, legenda nu va mai înfrumuseţa noua societate în funcţie de fervoarea pe care o va naşte în suflete, ci în funcţie de valorile pe care noii stăpâni le recunosc ca fiind necesare. Pe scurt, şi atunci când considerăm timpurile şi locurile, ne este cu neputinţă să definim sistemele de împărţire a unui câmp figurativ izolându-le de experienţa totală a artistului şi a vremii sale. Locurilor figurative le corespund evenimentele, iar timpurilor le corespunde localizarea 10 r într-o cultură. Integrarea şi repartiţia lor combinatorie pe suport nu decurg dintr-o împărţire, ci dintr-o cauzalitate.

După ce am arătat că limbajul figurativ – formă şi culoare – nu implică nicio relaţie de identitate între elementele spaţializate – obiectele – pe care le integrează şi o natură supusă unui decupaj statornic, am arătat că, la nivelul structurilor imaginii, nu există o normă predeterminată nici pentru specificarea timpului. Nu există o reţetă care să ne expliciteze metoda urmată de artişti pentru a organiza suportul proiectiv ai lucrărilor Hor. O operă nu semnifică şi nu se organizează decât atunci când un artist dispune în cadrul ei locuri şi evenimente aflate într-un raport dialectic în care timpurile şi spaţiile se integrează fără a se identifica. Orice operă constituie o evaluare problematică a unor experienţe care stabilizează percepţii şi cunoştinţe. Opera figurativă nu îşi propune să reproducă, ci să determine, orice reproducere mecanică a realului fiind, în plus, de neconceput; deoarece orice fel de decupaj ăl vieţii este o oprire, adică moarte. Este iluzoriu să credem că am putea determina cea mai bună formă de compartimentare a unei suprafeţe făcând abstracţie de ceea ce artistull reprezintă pe această suprafaţă. ¡Procedee cum ar fi figurarea spaţiului perspectiv sau utilizarea secţiunii de aur explică acele metode în care, în anumite cercuri de cultură, s-au statornicit cunoaşteri parţiale. Dar configuraţia unei suprafeţe pflastice ne trimite întotdeauna la o imagine mintală care nu se află, ca atare, în planul imaginii. Exrstă întotdeauna un decalaj între lucrul văzut şi lucrul

reprezentat, precum şi între imaginea figurativă, pe de o parte, şi reprezentările mintale pe care ea de declanşează, pe de alta. Artiştii nu fac inventarul faptelor din natură la scara imuabilă a umanităţii; ei sugerează ordini combinatorii. Limbajul lor este specific pentru că, spre deosebire de limbajul vorbit, primul nu utilizează un suport a cărui împărţire să se facă potrivit cu o singură lege. Ei creează pentru fiecare operă relaţiile de cauzalitate şi mijloacele specifice.

Limbajul figurativ nu constituie un mod de notare a unor valori comune, susceptibile de a fi împrumutate limbajului vorbit şi reexprimate fără vreo schimbare prin intermediul imaginii. Elementele care o alcătuiesc nu ne trimit la un cod valabil la scara întregii umanităţi. Dacă dorim să căutăm comparaţii pentru demersul mintal care se concretizează în imagine, este preferabil să ne îndreptăm atenţia spre alte experienţe decât cea a limbajului. Dacă un transfer direct şi realizat, membru cu membru, nu este posibil între diferitele forme de activitate mintală, este totuşi neîndoielnic că spiritul este unul şi că, în consecinţă, în măsura în care izbutim să aprofundăm unul din modurile sale particulare de acţiune, ajungem la mecanismele generale ale gândirii.

În această analiză a dublei problematici a timpului şi a locului imaginar, nu am avut putinţa să stabilim reguli precise justificând, în fiecare caz particular, planul adoptat de artist pentru împărţirea planului figurativ; într-adevăr, numărul combinaţiilor dialectice pe care le face posibile combinarea valorilor temporale cu valorile spaţiale este practic infinit. Ceea ce nu înseamnă că n-ar exista scheme de ordine combinatorie pe care le regăsim studiind întreaga operă a unui artist sau chiar creaţia câtorva artişti contemporani. Aceste scheme, care ou sunt numai condiţionate de exigenţe figurative, ci depind, de asemenea, de reprezentările comune artiştilor şi mediului lor, determină stilurile – stilul unui om şi stilul unei epoci. Ele nu ne revelează câtuşi de puţin dispoziţii statornice ale spiritului, ele ne trimit la istoria sa. Ele nu pot fi, aşadar,

descrise decât în funcţie de un studiu axat nu pe ceea ce s-ar fi putut sau ar putea să fie, ci pe ceea ce a fost. Aceasta este raţiunea pentru care am ales să studiem constituirea unui stil istoric, cel al Renaşterii, mai curând decât statornicirea limbajului figurativ în sine. Şi tot din aceeaşi pricină, după ce am definit astfel termenii problemei, nu putem sugera o definiţie precisă a stilurilor personale ale oamenilor Renaşterii, nici, cu atât mai mult, a stilului comun al epocii fără a ne angaja pe calea istoriei, fa nivelul empirismului. În sfârşit, aceeaşi raţiune ne face ca, în cele două capitole ce urmează, să ne străduim să arătăm cum s-a efectuat clivajul posibilelor. Formulele şi stilurile nu trebuie să fie niciodată considerate ca şi cum ar fi constituit „modele" coerente în funcţie de care artiştii şi-au dirijat acţiunea. Modelele stilistice sunt stări de fapt şi ele nu încetează să se transforme decât în clipa în care un ciclu imaginar a luat sfârşit. Atâta vreme cât un stil este viu, cu alte cuvinte – atâta vreme cât el permite noilor artişti să îmbogăţească sau să îmbunătăţească o anumită ordine combinatorie a percepţiei optice a universului, acest stil evoluează. Doar trăsăturile unui lucru desăvârşit pot fi fixate.

Am încercat până acum, în mai multe rânduri, să arăt paralelismul existent între diferitele tipuri de activitate intelectuală, insistând mai cu seamă asupra relaţiilor picturii cu muzica şi matematicile. Mă voi strădui să arăt de astă dată care sunt raporturile dintre pictură şi poezie. Această apropiere se impune deoarece ea subliniază influenţa pe care interpretările noastre istorice o exercită asupra înţelegerii actuale a acestor probleme şi, reciproc, deoarece poezia constituie, împreună cu artele plastice, forma de activitate mintală reprezentativă care s-a schimbat cel mai mult.

Se înţelege de la sine că obiectivul nostru este de a pătrunde resorturile sistemului Renaşterii, dar este tot atât de sigur că nu putem ridica problemele de discriminare istorică decât luând ca punct de plecare datele actuale ale experienţei. Prin contrast cu Renaşterea,

care a dorit să instituie o ordine figurativă conştientă, legată de cultura umanistă, secolul al XX-lea a primit moştenirea lui Mallarmé, Cézanne şi Gauguin; aşa se explică de ce el se străduieşte să dizolve nu numai regulile stricte ale viziunii renascentiste, dar şi raţionalitatea invenţiei. Paul Valéry a fixat cu o admirabilă pătrundere – şi fără a renega nimic din admiraţia filială pentru maestrul său – regulile unui comportament poetic modern având drept tal să stăpânească, prin mijloace cu totul noi, desăvârşita luciditate şi rigoarea instituţionalizată a vechilor ordini. El a năzuit de fapt să facă pentru poezie ceea ce Cézanne izbutise în ordinea picturii. „Pentru a mă interesa, problemele de poezie – spune el – trebuiau să fie rezolvate prin înfăptuirea unor condiţii judecate şi stabilite în prealabil, ca în geometrie (…) Luam, dacă doriţi, gândirea drept «necunoscută» şi înaintam din aproape în aproape către ea, prin atâtea aproximaţii câte erau necesare”. Şi mai departe: „Numesc aici *lume* ansamblul de incidente, injoncţiuni, interpelări şi solicitări de tot felul şi de toate intensităţile care surprind spiritul fără a-l ilumina propriu-zis, care îl emoţionează şi îl descumpănesc”. Şi, în sfârşit, asupra lui *Adonis* de La Fontaine: „… o înlănţuire atât de îndelungată a farmecului, mii de dificultăţi învinse, mii de voluptăţi captate în continuitatea unei urzeli inviolabile în care ele se juxtapun, sunt strânse una de alta şi nevoite să se contopească, dând în sfârşit iluzia unei tapiţerii vaste şi variate; întreg acest efort pe care cunoscătorul îl consideră prin transparenţă, prin prisma valorilor lucrării… şi de care se minunează pe măsură ce spiritul său o reconstituie…”. Ne îndepărtăm pe nesimţite de vremea în care faptul domina, spune acelaşi Valéry, şi ne orientăm spre „tipul ideal al Acţiunii complete, adică spre actul imaginat, construit în spirit până la cele mai mărunte detalii şi cu o precizie de necrezut… Privirea noastră se lasă în voia viziunii într-un câmp luminos de evenimente, pe care nu se poate împiedica să le unească între ele prin mişcările ei spontane, ca şi cum ele ar trasa linii şi ar forma în acelaşi timp figuri care îi aparţin, pe

care ea ni le impune şi le reintroduce în spectacolul real”. Fie că e vorba de pictură, fie de poezie, în orice activitate creatoare este prezentă o atitudine care foloseşte unelte diferite dar defineşte, în ultimă analiză, acelaşi spirit. Găsim la Valéry chiar o remarcabilă definiţie a noţiunii de loc: „Locul vag, rătăcitor, mobil, liber al privirilor, cu mult mai iute şi mult mai sensibil decât corpul şi chiar decât capul; atras, respins, zburând asemeni unei muşte şi fixându-se ca ea; lacom de forme, găsind drumuri, legând obiecte separate; parte mai mobilă a corpului mai puţin mobil, când supusă oricărei atracţii, când legată de fiinţă şi în relaţie cu ea, parcurge lumea, uneori se pierde asupra unui obiect şi se regăseşte ocolindu-l”.[57]

Afinităţile evidente care există între meditaţia lui Paul Valéry asupra artei poetice şi reflecţia pe care o urmărim aici asupra datelor psihologice ale picturii nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere revendicarea fundamentală a acestui studiu şi anume – specificitatea picturii, mod de expresie şi de comunicare a spiritului nostru, mod ireductibil la oricare aitu-l în pofida faptului că acelaşi spirit este cel care lucrează. Cazul lui Valéry este de aceea cu atât mai edificator pentru noi, cu cât un spirit de o asemenea elevaţie, un spirit care a pătruns atât de adânc în ceea ce am putea numi esenţa conştiinţei poetice, ne revelează, fără să vrea, cu strălucire, limitele propriei sale gândiri şi ceea ce am putea defini drept necesitatea unei ordini plastice complementare.

Paginile pe care Valéry le-a scris despre Mallarmé sunt printre cele mai frumoase, emoţionante şi revelatoare totodată în privinţa ambiţiosului plan al maestrului său, care a fost de fapt gânditorul de căpătâi al întregii literaturi moderne de avangardă. Ele sunt încununate de comentariul i la celebrul *Un Coup de dés,* în care Valéry vede pe bună dreptate opera-cheie, dacă nu cea mai desăvârşită, a i maestrului. Mallarmé nu urmărea numaj, ne explică el, i – să depăşească intuiţia naivă. În *Un Coup de dés,* acest poem în care fiece cuvânt a fost aşezat de

57 Paul VALÉRY, *Mélange,* éd. de la Pléiade, *Regard,* vol. I, p. 311.

poet în succesiunea paginilor, o gândire a fost pentru prima dată plasată în spaţiul nostru. Întinderea închidea forme temporale; aşteptarea, îndoiala, concentrarea erau lucruri vizibile; aici, chiar pe hârtie, coexista cuvântul. Valéry este profetul unei noi puteri de expresie a omului; el defineşte un instrument spiritual pentru exprimarea lucrurilor intelectului şi ále imaginaţiei abstracte. Nu se mai suprapune o armonie vizuală peste o melodie intelectuală preexistentă; în momentul conceperii, forma – aici, pagina devenită unitate vizuală – este un mod al compoziţiei. Pe scurt, nu există idee care să nu găsească în act propria ei figură remarcabilă.

Celor curioşi le va veni uşor să-l recitească pe Valéry şi să găsească în el foarte numeroasele pasaje în care descrierea tentativei făcute de Mallarmé dă naştere unor definiţii revelatoare în privinţa artei de a picta. Este cu atât mai ciudat să observăm că nici Valéry şi nici Mallarmé nu au crezut măcar o clipă că acest limbaj în devenire, vizual şi conceptual în acelaşi timp, realizând o unire absolută între o formă şi un sens, nu se mai cerea descoperit ori inventat. Deşi amânidoi poeţii au trăit în strânsă comunitate cu lumea pictorilor, rămânem surprinşi constatând că ei nu au ignorat numai aria de cuprindere a operelor care se elaborau sub ochii lor, dar au şi putut închina, atât unul cât şi celălalt, ani îndelungaţi de meditaţie, două vieţi întregi, elaborării unui sistem prezent încă de pe atunci prin schiţe strălucitoare sub (propriii lor ochi, în propriile, lor case, la îndemâna lor. Sistem coerent, încercat de când ¡ e lumea lume şi, pe deasupra, aflat în plină renovare exact I în clipa în care ei îi doreau cu atâta ardoare apariţia.[58]

Suntem cu toţii de acord că literaţii se exprimă prin cuvinte; este aproape un scandal că pictorul se exprimă 1 prin forme şi culori. Consimţim mai uşor că muzicianul semnifică în imediat un anume lucru şi o facem, aparent,

58 Paul VALÉRY, *Mélange,* éd. de la Pléiade, vol. I, pp. 207—220, 289, precum şi : *Sur une Pensée,* pp. 304—311, *Au sujet d'Adonis,* pp. 467—470. A se vedea de asemenea : *Sur Goethe,* pp. 544—550 şi, mai cu seamă. *Sur Stéphane Mallarmé,* pp. 619—636 şi 648—656.

deoarece muzicianul ne este mai departe decât pictorul şi deoarece, în ciuda aparenţelor, este şi mai puţin înţeles. Să notăm, de altminteri, că această respingere a operei pictorului de către „intelectuali” coincide cu o perioadă a istoriei în care ascensiunea imaginii face ca problema să fie pusă în termeni de rivalitate. În privinţa Renaşterii, ea hărăzea artistului o soartă mai bună în măsura în care acesta urmărea să prezinte valori comune; şi nu suntem prea convinşi de faptul că marii creatori – Ucceâlo, Piero, Leonardo, Ciorgione – au fost apreciaţi pentru adevăratul lor aport.

Reînscriind, în orice caz, în perspectiva Quattrocentoului problema modurilor de semnificare şi a procedeelor de notare ale picturii, trebuie să reţinem că definirea unui sistem figurativ se întemeiază nu numai pe constatarea ambiguităţii simbolice a imaginii, ci, m şi mai mare măsură, pe caracterul în mod artificial concertat al spectacolului pe care ea îl prezintă, ţinându-se seamă de întrepătrunderea voită a soluţiilor tehnice aparente. O reflecţie asupra principiilor de organizare urmate de artiştii din Quattrocento pentru a asigura coerenţa lucrărilor lor mea făcut într-adevăr să observăm că, dispunând de două unelte, desenul şi culoarea, ei juxtapuneau pe ecranul plastic cu două dimensiuni, ce slujeşte în chip uniform drept suport pentru operele lor, semne care, nefiind nici pe departe îndreptate spre aceeaşi semnificaţie, se opuneau fără cea mai mică preocupare pentru unitate. Am recunoscut astfel că folosirea combinatorie a noţiunilor de loc şi de timp constituie un sistem dialectic cultivat cu grijă, fără nicio dorinţă de asimilare. Deşi seduşi de acea capacitate a picturii care o face creatoare de iluzie – şi aceasta cu atât mai mult cu cât, după un Ev Mediu orientat spre concretizarea unei idei intelectuale a ordinii universale, Renaşterea se îmbătase de natură – artiştii au dorit înainte de toate să determine anumite raporturi între lucrurile văzute şi lucrurile ştiute, pornind de la premisa că, de acum înainte, cunoaşterea nu mai constituie doar învăţătura unei

revelaţii, ci cunoaşterea reflectată, normativă, măsurată a fenomenelor în care se instituţionalizează un univers direct accesibil simţurilor omului, independent de orice certitudine supranaturală. Sistemul figurativ al Renaşterii este indisolubil legat de doctrina celor două adevăruri, doctrină ce inspiră toate speculaţiile „moderne" ale acelui timp, începând cu teologia şi sfârşind cu retorica şi pedagogia, lată raţiunea pentru care studiul acestui sistem posedă o valoare exemplară, fără să ne conducă însă la o definiţie universală a picturii, existenţa unei asemenea definiţii fiind de altminteri de neconceput, deoarece omul care ar dispune de mijlocul de a defini una din funcţiile spiritului s-ar confunda cu demiurgul.

În schimb, la capătul acestei analize există o posibilitate de a preciza mai bine natura specifică a imaginii figurative. Departe de noi gândul de a crede că această posibilitate nu ar ascunde nicio surpriză. Obiceiul este, într-adevăr, de a se considera imaginea drept un dat prim al experienţei; dar ea este astfel adeseori confundată cu conceptul. Se pleacă de la ideea că imaginea, atunci când apare fie pe ecranul plastic, fie în spiritul nostru, constituie dublul unui decupaj preexistent în natură. Or, analizele întreprinse de noi până acum au demonstrat cu prisosinţă caracterul *fabricat* al imaginii. Deosebită de obiect şi de motiv, imaginea figurativă este produsul calculat, voit, al unei organizări materiale şi în acelaşi timp intelectuale a câmpului figurativ. Ea nu se identifică cu semnele folosite pentru a o fixa pe un suport; ea este în imaginar, constelantă şi în acelaşi timp structurantă, întrupând produsele semnificative ale unei activităţi mintale în devenire.

De fapt, termenul de imagine desemnează realităţi diverse. Referindu-ne exclusiv la planul picturii, nu trebuie să confundăm imaginea mintală formată în spiritul artistului – şi transmisă mai mult sau mai puţin intactă spiritului spectatorului – cu imaginea figurativă. Aceasta din urmă are caracterul unui vehicul; ea este, ca să spunem aşa, un releu între spiritul pictorului şi cel al

spectatorului. Am insistat până acum îndeajuns asupra caracterului concertat al artei picturale, asupra decalajului dialectic care există întotdeauna între elementele imaginii şi beneficiarii ei. Spaţiu perceput, spaţiu gândit, spaţiu fixat, spaţiu perceput din nou şi apoi interpretat – lanţuri de relaţii se stabilesc în temeiul semnelor înscrise pe suport; nu putem niciodată defini cu exactitate limita jocului imaginar pe care îl iniţiază constituirea unui ansamblu de semne organizate. Comparaţia dialectică realizată între imaginea pictată a Renaşterii şi imaginea de film, atât de revelatoare pentru noi în privinţa naturii releului şi în privinţa fragmentării continuumului figurativ în unităţi semnificative, independente de elementele prime, ne-ar duce prea departe. Nu trebuie să neglijăm totuşi o observaţie născută din intimitatea noastră cu filmul şi aplicabilă, în general, la orice sistem figurat. Atunci când, într-un ritm continuu, imaginâle-secunde se succed într-o cadenţă regulată pe ecranul luminos, ochiul nostru nu dispune în mod material de timpul necesar pentru a cuprinde totalitatea informaţiilor consemnate în cadrul fiecăreia din ele. Nu înregistrăm şi nu interpretăm decât diferenţe. În film, raporturile reprezentative pentru intenţiile cineastului sunt puse în evidenţă în funcţie de mişcare. Atenţia noastră detectează amănuntele semnificative potrivit cu persistenţa lor globală sau cu repetarea lor. Gestul, acţiunea, comandă sistemul de exprimare şi de înţelegere. În pictură, procedeele sunt altele. Nimic nu se mişcă în afara ochiului şi spiritului nostru care descifrează, potrivit cu o problematică şi ea codificată. Ca şi în film, nu toate detaliile au aceeaşi capacitate de semnificare, şi ele sunt ierarhizate. Dorinţa de a păstra continuumul îl obligă pe pictor, după cum îl obligă şi pe cineast, să acopere cu semne totalitatea suprafeţei portante. Dar pictorul foloseşte şi el mijloace care fac ca atenţia noastră să se fixeze de preferinţă asupra anumitor detalii în detrimentul altora. Pe scurt, se creează, pe de o parte, *semne pierdute* şi, pe de altă parte, nu este necesar să fie prezentată totalitatea unei forme, a

unei figuri sau a unei acţiuni pentru ca ele să devină reperabile. Spiritul nostru anticipează şi întregeşte. Există întotdeauna în cadrul unei imagini mult mai multe elemente decât ansambluri semnificative şi există adeseori trăsături deosebit de semnificative care nu sunt fixate în chip material pe suport. Revenim astfel la noţiunea de parcurs, prin intermediul căreia am arătat cititorului cum o compoziţie inertă trăieşte în spiritul nostru şi este înzestrată cu un grad de realitate depăşind nesfârşit de mult micul iluzionism al detaliului reprodus în chip arbitrar.

Cézanne a spus: „Pe măsură ce pictezi, desenezi; cu cât culoarea se armonizează mai mult, cu atât desenul devine mai precis... Când culoarea îşi află întreaga-i bogăţie, forma este în deplinătatea ei... fiecare tuşă trebuie să conţină aerul, lumina, obiectul, planul, caracterele, desenul, stilul". împărţirea câmpului figurativ ne revelează un univers de linii şi culori, de locuri, timpuri şi figuri care nu se definesc în funcţie de limitele compoziţiei, dar care ne introduc în universel unei experienţe trăite de artist, în intimitatea sistemelor de valori acceptate de anturajul său şi, în sfârşit, dacă artistul este într-adevăr mare, în visele care au deschis calea unor noi experienţe.

Prin combinarea liniilor şi culorilor, pictorul prezintă astfel ansambluri articulate care alcătuiesc figuri şi locuri imaginare şi care scapă atât de sub puterea unei ordini de moment, generatoare a unui spaţiu limitat, cât şi de sub puterea unei imuabile ordini ciclice de succesiune în timp. Ordinea combinatorie potrivit căreia elementele sunt alese iar apoi apropiate în cadrul ecranului plastic cu două dimensiuni nu coincide în mai mare măsură cu experienţa ocazională a artistului sau a câtorva dintre spectatori. Orice descifrare a unei opere pictate implică, mai întâi, recunoaşterea următorului fapt: nicio imagine nu coincide cu un real trăit. Chiar în spiritul pictorului, ordinea percepţiilor este diferită de cea a reprezentărilor. Pe lângă aceasta, nicio imagine nu este înzestrată cu o semnificaţie

unică şi nici măcar cu una stabilă. Universul vizual este maniabil, nu tangibil.

Dacă nu le mai considerăm izolat, ci ca serii, operele figurative constituie sisteme convenţionale în temeiul cărora se stabilesc, într-o epocă dată şi într-un mediu dat, schimburi la un dublu nivel: recunoaşterea obiectelor şi recunoaşterea semnificaţiilor acestora. Nu le putem niciodată citi fără să ţinem seamă de faptul că ele prezintă simultan multiple reţele de informaţie, ale căror posibilităţi de interpretare combinatorie variază. Orice imagine este document optic şi, în acelaşi timp, afirmare a unui sistem de valori. Descoperim interesul pe care îl l prezintă o operă, precum şi calităţile ei, tocmai măsurând distanţa dintre semne, reprezentative pentru o realitate fabricată, şi semnificaţiile legate de ansambluri de cunoaştere mai ample decât elementele figurate. Aşa cum, în fiecare epocă, există o formă generică a gândirii matematice, filosofice, literare sau tehnice, tot aşa există şi o formă a gândirii plastice, a cărei trăsătură specifică este de a folosi mai cu seamă date optice, elaborându-le la nivelul percepţiei şi combimndu-le cu alte date, în aparenţă identice dar produse, de fapt, în chip artificial de artist, fără a avea decât aparenţa exteriorităţii. Astfel constituit, mediul vizual pe care îl elaborează fiecare epocă este autonom fără a fi străin de celelalte medii contemporane. Studierea sa ne îngăduie să ne întregim cunoştinţele asupra legilor generale ale spiritului. Semnificaţia se situează în punctul în care recunoaşterea unei realităţi iluzorii întâlneşte o semnificare concertată.

CĂILE MUTAŢIEI

NE-AM OPRIT, în primele trei capitole, asupra celui mai favorabil unghi sub care poate fi abordat studiul sistemelor picturale considerate în calitate de coduri particulare, elaborate alături de alte coduri în sânul societăţilor. Aceste sisteme au o funcţie de comunicare ce diferă de cea a cuvântului atât prin forma, cât şi prin conţinutul lor. Ele nu sunt menite să traducă exclusiv valori în raport cu care modul cel mai adecvat de expresie

ar fi limba, depozitar privilegiat al capacităţilor superioare de intelecţie ale omului. Ele îşi au de asemenea propriile lor principii şi legi; ele dezvăluie activităţi mintale particulare; ele joacă în societate un rol autonom, permanent, tot atât de esenţial ca acela jucat de sistemele în care se stabilizează gândirea matematică, biologică, fizică, economică, filosofică sau politică; ele ne îngăduie ca, luând ca punct de plecare figuri şi locuri imaginare, să reconstituim medii devenite coerente prin aceea că funcţii şi semnificaţii concertate sunt atribuite unor obiecte convenţionale.

Pentru a studia această formă de gândire, legată de un tip de activitate care structurează o materie şi care elaborează, pe ecranul plastic cu două dimensiuni, scheme atributive de valoare, este necesar să pornim de la analiza concretă a cazurilor particulare, ce au existat cu adevărat în istorie. Nu putem defini în abstract condiţiile teoretice în care se constituie sistemele figurative pentru a căuta apoi, cum prea adeseori se face, cazuri de aplicare. Cu un asemenea procedeu, ai întotdeauna dreptate: nu reţii decât ceea ce-ţi serveşte pentru demonstraţie. Gândirea plastică fiind o funcţie a spiritului, această funcţie nu are o existenţă independentă de operele cărora le dă naştere.[59]

Primul capitol al acestei lucrări a fost, aşadar, conceput pentru a se arăta că orice abordare valabilă a problemei noastre implică însuşirea prealabilă a unei metode de descifrare, aflată în strânsă corespondenţă cu mecanismele de percepţie specifice imaginii. Surprinderea optică a figurativului nu poate fi asimilată cu surprinderea imediată prin văz a lumii naturale, deoarece figurativul constituie un montaj de elemente integrate, la toate nivelurile, în complexe structuri intelectuale. Pe lângă aceasta o imagine figurativă este, în sine, un obiect care, spre deosebire de fenomene, se distinge printr-o caracteristică esenţială: el este creat de om şi are astfel o geneză. Acest obiect original de percepţie nu este imuabil, dar el rămâne intact vreme foarte îndelungată, sub ochii

59 Ignace MEYERSON, *Les fonctions et les oeuvres,* Paris, 1948.

unor oameni trăind în universuri fenomenologice mai mult sau mai puţin diferenţiate sub alte raporturi. Realitatea lui nu există decât în funcţie de o anumită perioadă a istoriei şi de anumite societăţi; el îşi schimbă cu timpul semnificaţia. Dar el există ca atare şi ca o creaţie care, o dată constituită, nu mai este naturală, ci omenească. Nu percepem niciodată forme păstrătoare ale unei serii de elemente selecţionate o dată pentru totdeauna din lumea exterioară, adică „lucruri" străine spiritului omenesc. Privind o operă figurativă, nu reconstituim configuraţia unui ansamblu decupat în continuumul vieţii fără vreo intervenţie oarecare a artistului; reconstituim mai mult sau mai puţin exact procese combinatorii de elaborare a semnului de către un individ adresându-se unui mediu social definit în plan local şi temporal. Obiectele nu se definesc decât în raport cu reprezentări şi cu posibilităţi de acţiune comună. Imaginea figurativă nu ne trimite la structurile materiei. Semnul figurativ nu este niciodată un substitut al unui „real", ci un instrument de cunoaştere la scara umanităţii, într-un timp şi într-un loc dat. Trebuie să facem totuşi o distincţie între semn ca atare, care există în imaginar, şi elementele purtătoare ale semnului, care intră în materie îndată ce au fost create.

Cel de al doilea capitol ai acestei cărţi a fost deci consacrat studiului obiectelor figurative în raporturile lor cu realitatea. Studiul sistemelor figurative dezvdită facultăţi particulare atât în spiritul cititorului, cât şi în cel al artistului. Opera – obiect de civilizaţie – face parte din tezaurul memoriei colective, după cum încarnează în acelaşi timp o experienţă şi o problematică născute la nivelul unei memorii individuale. Acest tezaur al memoriei colective constituie astfel un fond capabil întotdeauna să se îmbogăţească şi fiecare adăugire a unei valori născute din memoria individuală a unui artist care o încorporează în tezaurul comun joacă rolul unui cuantum sau al unei entropii în domeniul ştiinţelor fizice, sau rolul unei noi teoreme în domeniul ştiinţelor matematice. Ea nu (îmbogăţeşte numai nomenclatura, ci preface toate vechile

tipuri de combinaţie cunoscute.

În domeniul figurativ, ca şi în oricare altul, întregul nu este constituit din suma elementelor. Fără îndoială, elementele se combină între ele pentru a alcătui ansambluri diferite şi nenumărate; dar aceste ansambluri trebuie percepute ca atare, niciodată ca sumă a părţilor. Cu toate acestea, dacă elementele sunt mobile şi permutabile, structurile se întemeiază pe principii a căror alterare este mai puţin rapidă. Capitolul al treilea a fost consacrat tocmai studiului structurilor figurative. Nicio gândire, nicio cunoaştere nu se dezvoltă în temeiul unei preluări directe a senzaţiei; orice reprezentare este un fenomen de cultură. Universul ne înfăţişează o reţea nesfârşită de observaţii; dar, pe măsură ce împrumutăm elemente din realitate, le integrăm în sisteme de relaţie care nu caută să ne ofere mijlocul de a recompune de fiecare dată ansamblul universului. Imaginile nu ne ajută să cunoaştem cuvântul ultim al naturii – sau al lui Dumnezeu – ci reprezentări atributive de valoare pe care grupuri de oameni deosebit de dezvoltaţi le-au elaborat în timp şi spaţiu şi care păstrează şi în raport cu alte medii valoarea de entităţi parţial semnificative. Arta este un fragment din istoria omului şi nu unul din istoria lumii. Ea constituie una din legăturile care există între generaţii diferite, dar înzestrate cu aceleaşi aptitudini.

Este remarcabil faptul că, sub pana unui mare fizician contemporan, Max Planck, găsim reflecţii asupra fizicii înrudite îndeaproape cu ale noastre. Max Planck constată şi el că obiectul fizic nu este un agregat de senzaţii, că el subzistă, că se înserează într-un sistem de reprezentare guvernat de o cauzalitate mai stabilă decât el însuşi. Constată şi el că obiectul fizic îi conduce pe cei care îl mânuiesc la formarea ideii unui univers material constituit pe baze de reprezentare identice cu ale noastre şi devenindu-ne manifest prin mesaje. Distinge şi el existenţa a trei lumi care interferează în acest obiect – care este şi el un obiect de civilizaţie: universul real, universul perceput şi universul fizic, acesta din urmă fiind

o lume creată de spirit, variabilă şi perfectibilă prin definiţie. Declară şi el că toate proprietăţile chimice şi fizice ale unui corp decurg nu din elementele sale, ci din modul său de orgainizare. Şi pentru el, căutarea realului absolut al naturii este un ţel metafizic situat în afara activităţii specifice a savantului şi, de asemenea, în afara celei a artistului. Constată şi el, în sfârşit, că dezvoltările ştiinţei sunt neregulate şi că, în anumite momente, descoperirea unei noi ordini de grupare a fenomenelor afectează – şi pentru multă vreme – activitatea comună în ordinea particulară a cunoaşterii fizicianului. Şi pentru el, în consecinţă, modelul nu ne trimite la o ordine pozitivă, imuabilă, universală, ci la tipuri de ipoteze la scara umanităţii, considerată sub un anumit unghi temporal şi geografic[60]. Am arătat în altă parte paralelismele care există şi cu logica matematică. În toate cazurile în care există un tip de activitate susceptibilă să producă sisteme de integrare a experienţei printr-o selecţie deliberată de elemente constituite în sisteme, în roate cazurile în care o problematică a imaginarului se defineşte prin intermediul unei fabricări de obiecte de civilizaţie, infinite ca număr dar susceptibile de a fi sistematizate în planul metodelor, există un sistem de înţelegere – un limbaj, dacă vrem – corespunzând uneia din funcţiile spiritului.

După ce am demonstrat în capitolele precedente că sistemele figurative sunt într-adevăr înzestrate cu această trăsătură – de a integra elemente ireductibile la oricare 1

alte elemente în ansambluri Interpretabile ca structuri generatoare de comportamente – a sosit Clipa să analizăm, axându-ne pe istoria concretă, modul în care s-a constituit în Occident, în secolul al XV-lea, unul din aceste sisteme majore ale gândirii figurative.

Vom vedea că, în această perspectivă, opinia curentă potrivit căreia civilizaţia figurativă a lumii moderne s-ar fi născut la Florenţa, în Quattrocento, merită să fie nuanţată. Ne vom feri totuşi de ispita de a îmbrăţişa dintr-o privire

---

60 Max PLANCK, *L'image du monde dans la physique moderne, Médiations,* Paris, 1963, mai cu seamă la pp. 5—14 şi 73—78.

rapidă destinul sistemelor figurative ale întregului Occident de-a lungul întregii perioade care a fost martoră trecerii de la secolele medievale la Renaştere. Dornic să rămân cât mai aproape de faptele reprezentative pentru viaţa unui grup social determinat, voi examina acest moment de cotitură al gândirii, situându-mă înâăuntrul sistemului florentin şi în răstimpul în care el a constituit un model. Pentru a studia mecanismele limbii, cercetătorul începe de asemenea prin a se situa la nivelul cazurilor particulare. Considerând sistemul figurativ al Quattrocento-ului, jocul comparaţiilor ne va îngădui să îl reconstituim în epoca sa, dar ţdlul urmărit în această lucrare este mai cu seamă de a dovedi existenţa unui univers vizual asimilabil cu celelalte sisteme de semnificare, deşi ireductibil la legile deduse de filologi din cunoaşterea prea exclusivă a limbilor.

Analizele precedente ne-au îngăduit să înţelegem cum geneza sistemului figurativ florentin al Quattrocento-ului ne trimitea la trei serii de probleme. Acest sistem comportă elemente figurative: ele au fost definite în cel de al doilea capitol; comportă structuri sau, mai precis, scheme de integrare: ele au fost definite în capitolul trei: el implică, în sfârşit, folosirea permanentă a unor sisteme de cauzalitate, fie la nivelul obiectelor, fie la nivelul schemelor. Tocmai aceste sisteme sunt cele care vor constitui de acum înainte obiectul atenţiei noastre.

Deoarece imaginile figurative nu ne trimit la ansambluri constituite în natură, ci la tipuri de reprezentare concretizând valori abstracte – tipurile de asociaţie de idei, sau valori morale – comportamentele, vom considera deocamdată că, în limitele unei epoci determinate, semnele nu pot fi despărţite de conţinuturi. Nu ne propunem, aşadar, de a cerceta de unde provin diferitele elemente constitutive ale semnelor şi ale schemelor de prezentare, ci cum se combină ele pentru a exprima cauzalităţi şi cum i-au convins pe contemporani, într-un moment precis al istoriei, că ele aruncă o lumină nouă asupra înţelesului lumii. Este întotdeauna lesne să

descoperi izvorul unei forme figurative. Cu puţină ingeniozitate, putem demonstra că, o dată acreditat, semnul nu mai moare, ci devine parţial materia unor alte sisteme plastice ce îşi vor afla realmente fiinţa. Cercetarea este uşoară de la identic la identic; ea are un caracter de evidenţă care îi încântă pe cercetătorii pripiţi. Şi totuşi nu aceasta este adevărata problemă a genezei şi a dezvoltării sistemelor figurative. Cum izbutesc diferite societăţi să răsfrângă valori şi comportamente opuse, tocmai cu ajutorul aceluiaşi fond comun de semne, care se îmbogăţeşte fără a dispărea? Aceasta este adevărata problemă.

Aşa cum Euclide rămâne izvorul oricărei gândiri geometrice, chiar după ce s-a demonstrat că teorema sa nu mai este relevantă pentru totalitatea experienţei, tot aşa şi anumite semne figurative circulă de mii de ani având o arie variabilă a semnificaţiei lor. Alte semne, care nu au decât o vechime de câteva generaţii, slujesc şi la explieitarea unei experienţe vizuale distincte de cele precedente, dar indispensabile pentru crearea iluziei, despre care am spus mai înainte că se întemeiază pe combinarea unor sisteme arbitrare şi nu «pe identitatea dintre real şi semn. Vom arăta astfel că, începând de la Giotto, cu alte cuvinte, cu mai bine de un secol înaintea lui Masaccio, Brunelleschi şi Donatello, pictura florentină începea să elaboreze materialul! de semne care constituie suportul de ansamblu al limbajului ei; vom preciza însă îndată că nu prezenţa acestor semne fragmentare este cea care ne oferă cheia operelor moi; comparând raportul dintre conţinuturi, vom încerca apoi să definim natura şi mijloacele cu adevărat originale de care s-au slujit în Quattrocento florentinii pentru a pune în circulaţie idei noi prin intermediul imaginii, într-o atât de strânsă intimitate cu marile curente ale gândirii moderne încât, pus treptat la punct, noul sistem le-a înlocuit pe cele vechi, devenite caduce.

Teza tradiţională a istoriei artei susţine că Renaşterea figurativă s-a născut dintr-odată la Florenţa, pe

la 1425, din geniul lui Masaccio, dar mai susţine şi că Giotto, care a trăit cu un secol mai înainte, i-a fost precursor. Începând cu Vasari sau, mai exact, începând chiar cu Uccello care, în faimoasa predelă de la Luvru, a pus unul lângă altul chipurile lui Giotto, Brunelleschi, Donateâlo, Manetti, împreună cu al său, ca fiind creatorii lumii moderne a artei, se mizează – dacă am putea spune astfel – pe ambele variante. Avem de întâmpinat, de altminteri, aceeaşi dificultate atunci când abordăm literatura; Petrarca şi Boccaccio fiind, incontestabil şi i într-un chip mult mai real decât artiştii plastici, primele spirite „moderne" ale Occidentului, în sensul precis al culturii care triumfa către sfârşitul Quattrocento-ului. Deci, intenţia noastră nu este să dezbatem o problemă greşit pusă, şi aceasta în scopuri legate de prestigiul naţional. Se iveşte însă o problemă adevărată: cea a ritmului de dezvoltare a Renaşterii, cea a izvoarelor ei şi cea a rolului jucat în viaţa oamenilor din secolele al XIV-lea şi al XV-lea de diferitele speculaţii intelectuale, când vestitoare ale unor vremuri noi, când răsfrângând eforturile mereu creatoare ale unui Ev Mediu care nu a cunoscut nicidecum acel lent amurg romantic descris de Huizinga.[61]

Cercetătorii nu au căutat până acum decât să repereze primul moment al unei Renaşteri apărând asemenea unei lumini noi pe un orizont întunecat; sau au încercat să descopere, prin opoziţie, începuta evoluţie a unei Renaşteri ale cărei principii se cristalizaseră cu câteva secole înainte de a se întrupa dintr-odată în istorie. Problema ridicată de geneza limbajului figurativ florentin trebuie să ne ajute la depăşirea acestor aporii. Nu a existat niciodată o substituire bruscă a unei culturi printr-o altă cultură. În secolele al X! V-lea şi al XV-lea, cel puţin două culturi au cunoscut simultan o viaţă activă şi creatoare. Şi, cum aceste două culturi au folosit foarte adeseori elemente figurative comune, nu ne vine uşor să definim ce anume a

61 J. HUIZINGA, *Le Déclin du Moyen Age,* Paris, 1948. Cf. şi ediţia românească : *Amurgul Evului Mediu,* E.L.U., 1970

constituit pe atunci o deplină înflorire a trecutului şi ce anume o prefigurare a viitorului. Este iposibil ca studiul faptelor estetice să constituie, în cele din urmă, unul din cele mai favorabile terenuri de anchetă pentru abordarea acestei probleme.

Prezenţa, în opera lui Giotto, a unui material de obiecte de civilizaţie strâns legat de cel pe care îl folosesc florentinii Quattrocento-ului este mai mult decât evidentă. Născut pe la 1267, în ţinututl Mu gel Io, fiu de ţăran, Giotto a pictat în parte frescele din biserica superioară din Assisi înainte de 1300, frescele de la Santa Maria Annunziata dell'Arena către anii 1304 – 1305, cele din capelele Bardi şi Peruzzi la Santa Croce din Florenţa, fără îndoială pe la 1317; pictase între timp (1312) *Semnele Zodiacului* şi *Cele Şapte Planete* în Palazzo della Ragione de la Padova şi la Neapole, între 1329 şi 1333, pentru Robert de Anjou, în palatul Castelnuovo, o serie de *Oameni vestiţi,* dispărută şi ea.

Ne-ar veni lesne să enumerăm materialul figurativ îndeajuns de limitat al artistului: stânca şi domus-ul, arborele şi oraşul, templul, altarul, poarta, absida, norul, tronul, acoperişul, sihăstria, sala de palat, biserica. Numărul lor este relativ restrâns. Fiecare din aceste obiecte poate fi cu uşurinţă reperat în sistemele figurative anterioare sau ulterioare. Putem găsi nenumărate asemenea obiecte atât în tradiţia elenistică, cât şi în cea bizantină şi putem semnala prezenţa aceloraşi semne în perioadele următoare Quattrocento-ului.

Trebuie să acordăm un deosebit interes acelor obiecte care ne apar mai direct legate de scopul imediat urmărit de Giotto în fiecare din principalele serii păstrate ale operei sale. Observăm, în primul rând, că Giotto pictează cu ajutorul aceluiaşi material lucrări foarte deosebite ca spirit. Constatăm de la prima privire decalajul care există, bunăoară, între seria din biserica superioară de la Assisi şi cea de la Santa Maria Annunziata deâl Arena. Aici, obiectele sunt folosite într-o manieră mai autonomă, sunt detaşate, tratate ca atare; dincolo, ele sunt

în mai mare măsură integrate în compoziţii unificate. Contrazicând orice logică aparentă, tocmai operele cele mai elaborate sunt primele sub raport cronologic, dezminţire grăitoare adusă teoriilor la modă privind dezvoltarea logică şi progresivă a stilului în opera unui artist, teorii care constituie ultimul cuvânt al criticii pentru majoritatea istoricilor de astăzi ai artei. Este de asemenea adevărat că, la Assisi, contribuţia directă a lui Giotto este mai puţin evidentă, mai. puţin dominantă, decât la Padova. Nu i se atribuie cu certitudine decât o minoritate a frescelor; la Assisi a existat un atelier. Dar, alt paradox, la Padova, Giotto urmează mai îndeaproape tradiţia romană a lui Cavallini şi a primilor artişti din Assisi; la Assisi, în frescele din navă, stilul este mai pictural decât în capela Scrovegni, mai apropiat de Cimabue, deşi acesta din urmă este autorul frescelor din cor şi al evangheliştilor de pe cupolă şi deşi, în ciuda ravagiilor timpului, putem întrezări în opera lui, întocmai ca în cazul lui Giotto, existenţa unei duble serii: cea în care elementele figurative se prezintă desprinse unele de altele şi cea în care compoziţia este entitatea care semnifică, mai precis compoziţia considerată ca mozaic de suprafeţe colorate. Respingem de la bun început şi în întregime ideea unui stil unic al artiştilor, precum şi ideea unei soluţii unice la scara unui centru de artă sau a unei epoci, oricare ar fi ea. Artiştii nu primesc de-a gata un limbaj de mânuit, ei elaborează semne pentru semnificaţii imediate şi problematice.

O a doua remarcă: nu putem opune în mod global limbajului inert al tradiţiei invenţia liberă a marilor compoziţii. Începând cu frescele de la Santa Croce, ordinea figurativă întemeiată pe compunerea părţilor ne apare, la Giotto, drept un academism. Invenţia nu este legată de adoptarea unei metode sau a unui vocabular, ea se manifestă în egală măsură în fiecare din cele două sisteme.

Asemenea elementelor, nici principiile de integrare nu au valoare în sine şi nu putem, de aceea, defini o artă descriindu-i mijloacele. Judecata se întemeiază în chip

necesar pe convergenţa unor mijloace cu o semnificaţie.

Să considerăm acum chipul în care originalitatea lui Giotto se manifestă în fiecare din marile lui serii.

La Assisi, originalitatea sau, mai bine zis, specificitatea temei generale este evidentă. Frescele reprezintă legenda Sfântului Francisc. Figura sfântului fusese introdusă de câteva ori până atunci în iconografie, dar fie sub forma portretelor, fie, dimpotrivă, sub forma unor imagini pioase asemeni *Sfântului Francisc* din Pescia, lucrare în care figura convenţionalizată a sfântului era încadrată de mici subiecte ilustrând episoade de seamă din viaţa lui. De astă dată, programul este infinit mai îndrăzneţ. Pictorul trebuie să făurească pentru Francisc, pentru acest sfânt modern, pe atunci apropiat credincioşilor ca o făptură vie, un ciclu legendar cum nu i se consacrase mai înainte decât lui Iisus. Francisc este într-adevăr o a doua întrupare a lui Iisus, un nou martor al prezenţei materiale a divinităţii pe pământ, în anumite epoci privilegiate. Rezultă de aici că Giotto şi echipa lui de colaboratori lucrează în acest caz cu date excepţionale, fără sprijinul vreunui model care să stabilească cu certitudine în ochii spectatorilor o semnificaţie obişnuită a imaginilor. Din care pricină, deşi elementele sunt în majoritate împrumutate din tradiţie, rezultatul este un efort creator cu totul neobişnuit. Ciclul de la Assisi îl pune pe artist într-o situaţie excepţională, întrucât îi impune să creeze evidenţa mintală sau, mai exact, semnul capabil să expliciteze noua intenţie. La Assisi, problema vizualizării imaginii se pune astfel într-un chip rareori întâlnit şi avem, de astă dată măcar, prilejul de a surprinde în act procesul prin care un dat intelectual este transferat în imagine.

Într-adevăr, întâmplarea face să dispunem, cu certitudine, chiar de textele pe care le-a folosit Giotto. În timpul vieţii sfântului, discipolii săi s-au străduit. să consemneze în scris, începând cu culegerea / *Fioretti* a fratelui Elia, discipolul iubit şi naiv, şi sfârşind cu textele inspirate ceva mai târziu de o ortodoxie din ce în ce mai îndepărtată de spiritul original al Sfântului Francisc, actele

cele mai de seamă ale existenţei sale. Căci nimeni nu ignoră faptul că, îndată după ce a murit, sfântul a fost interpretat de Biserică în sensul cel mai opus cu putinţă spiritului său. Francisc a devenit sprijinul credincios şi sârguincios al papalităţii, al Bisericii oficiale; el a încetat să mai fie reprezentantul celor sărmani. Latura suspectă, eretică, a unor predici care denunţau coruperea credinţei de către bogăţie a fost astfel ştearsă şi franciscanii s-au aliniat încetul cu încetul după dominicani, a căror caritate se manifesta, în particular pe căile Inchiziţiei, iar sărăcia – prin sprijinul acordat braţului secular. Nu este mai puţin adevărat că mecanismul trecerii unui text într-o imagine nu este legat de conţinutul unei doctrine. La Assisi, cele două tradiţii, cea romană şi cea franciscană, ai cărei deţinători prudenţi sunt Spiritualii, se îmbină cu o precumpănire evidentă a celei dintâi. Chiar şi simpla alegere a episoadelor demonstrează acest fapt. Ar fi totuşi inexact să credem că Ciotto a urmat la Assisi un singur text şi o singură tradiţie. *Leggenda di San Francesco* scrisă de Fra Giovanni di Muro della Marca, general al franciscanilor între anii 1296 şi 1305, este şi ea una din bazele iconografiei, după cum este şi *Leggenda Major* a Sfântului Bonaventura, scrisă în ambianţa din Assisi către anii 1260 – 1263, într-o atmosferă dominată încă de adevărata legendă a sfântului.[62]

Fiecare frescă este însoţită de un text îndeajuns de dezvoltat, care face ca spectatorul să nu poată avea nicio îndoială asupra înţelesului imaginii. Cu toate acestea nu putem considera că seriile de imagini de la Assisi ar traduce un mecanism intelectual identic cu cel care dădea pe atunci naştere admirabilei înfloriri a miniaturii în ţările nordice şi, mai cu seamă, Ia Parisb Acolo, rolul miniaturistului era de a urma pas cu pas textul şi de a sprijini imaginaţia unui cititor. Aici, raportul dintre text şi imagine este opus: textul este cel care comentează

62 Asupra izvoarelor legendare ale Iconografiei Sfîntuîui Francisc cf.. mai cu seamă cărţile lui J. Jorgensen şi R. Salvini, precum şi lucrarea *Ciotto,* de Eugenio BATTISTI, Paris, l960, mai ales pentru Santa Maria, Annunziata dell'Arena.

imaginea. De altminteri, nu se poate face nicio comparaţie în planul destinaţiei între miniaturi şi frescele de la Assisi. Manuscrisele se află în mâinile unui cerc restrâns care, chiar atunci când nu ştie de loc să citească, este înzestrat cu cunoaşterea generală a faptelor, fiind adică un cerc de iniţiaţi. La Assisi, mulţimile sunt: cele care defilează prin faţa imaginii şi este evident că ele sunt mai întâi sensibile la lizibilitatea directă a acesteia. Este, aşadar, vorba de dezvoltarea unei alte tradiţii. În prima, imaginea vizualizează noţiuni; în cea de a doua, imaginea singură prezintă ochilor un spectacol grăitor prin sine însuşi.

Una din compoziţiile de la Assisi ne arată, în sfârşit, că mecanismele de vizualizare nu constau pur şi simplu în stabilirea unui raport între un text şi o imagine. Contemporanii noştri concep fără dificultate operaţia mintală a acestui gen de transferuri călăuzindu-se după modelul procedeelor metodei directe: un cuvânt care poate fi substituit unui obiect. În secolul al XIV-lea, mecanismele erau cu totul altele. Ne-o dovedeşte fermecătoarea compoziţie înfăţişând una din puţinele minuni ale Sfântului Francisc care mai figurează în ciclul de la Assisi: *Ieslea de la Crecclo.* Dispunem de textul „vizualizat” de artist şi.com [63]

poziţia face parte din cele pe care le putem atribui lui Giotto. Or, din confruntarea textului legendei cu imaginea, rezultă că Giotto nu a pictat viziunea sfântului, socotită prea spirituală, ci comemorarea acestei viziuni, recunoscută ca autentică şi sacralizată de Biserică. Francisc văzuse pruncul gol într-o iesle, la locul minunii; Biserica înălţase de îndată un sanctuar în care, an de an,

63 Admirabilele expoziţii organizate de Jean Poncher în anii 1954 şi 1955 la Biblioteca Naţională nu au făcut decît să sublinieze amploarea cercetării critice necesare în viitor pentru interpretarea rolului jucat de miniatura franceză în istoria artei şi culturii medievale. Excelentele cataloage critice realizate de Jean Porcher ne arată, între altele, că, pentru a citi miniaturile, ele trebuie situate în ansamblul ilustraţiilor fiecărui manuscris. Rezultă într-adevăr că repertoriul clasic al operelor celebre este cu totul arbitrar şi nu ne îngăduie să ştim nimic asupra sistemelor de integrare a miniaturilor izolate în ansambluri. O foarte recentă descoperire făcută de Leroi-Gourhan şi Laming-Emperaire ne arată că pictura preistorică s-a dezvoltat potrivit anumitor scheme de compoziţie şi nicidecum la întîmplare; trebuie întreprins un studiu asupra schemelor de organizare sau, cu alte cuvinte, asupra structurilor picturii din manuscrisele medievale.

se sărbătorea de Crăciun mai degrabă Naşterea Domnului decât viziunea miraculoasă a sfântului. Scena se petrece într-un loc construit şi sub privirile unui grup ales de slujitori ai Bisericii şi de burghezi bogaţi, mai curând neliniştiţi decât uluiţi de spectacolul ce li se înfăţişează înaintea ochilor. Giotto picează, în modul cel mai evident, o situaţie care nu corespunde nici cu scena primitivă, nici întru totul cu scena comemorării anuale a faptului miraculos. Imaginea nu este nici vizualizarea fidelă a evenimentului, după cum nu este nici reprezentarea exactă a ritualului. Ea se situează într-un plan de realitate combinatorie, oarecum, între elementele extrase din experienţa vizuală şi elementele împrumutate din mai multe tradiţii scrise sau orale. Ea constituie într-adevăr un *semn* adaptat la o semnificaţie, un semn de un tip căruia niciun alt limbaj nu i-ar putea fi substituit.

Considerat de astă dată nu la nivelul părţilor, ci la nivelul ansamblului, ciclul de la Assisi ne relevă şi o seamă de lucruri importante asupra mecanismelor gândirii plastice în timpul giottismului. Diferitele scene se desfăşoară pe pereţii vastei nave gotice, excepţional de luminoase, aerate şi decorate într-o manieră pe cât de originală, pe atât de instructivă. În general, vitraliile sunt cele care constituie decoraţia navelor gotice. Personal, sunt foarte sceptic, după cum s-a mai văzut, în privinţa posibilităţilor de citire a vitralii! or. Donatorul, breasla care dăruia un panou, ţinea fără nicio îndoială ca artistul să îi fixeze cu minuţiozitate alcătuirea; plasat însă la o mare înălţime, acest vitraliu era – după cum este şi astăzi – greu de descifrat. De altminteri, această descifrare nu era desigur completă pentru mulţimea credincioşilor; ei reperau ici şi colo câteva trăsături corespunzând celor mai simple învăţături ale Bisericii; dar, în întunecata biserică gotică, învăţătura venea în chip necesar din cuvântul clerului ori din reprezentarea paraliturghiilor. Semnele vitraliului stabileau, aşadar, o legătură fragmentară între o cunoaştere foarte condensată şi imagini stufoase, determinate de intenţiile variate ale unui mare număr de

grupu-i. La Assisi, dimpotrivă, este limipede că se mizează pe fresce pentru a oferi vizitatorului o învăţătură care să fie suficientă în sine. Rolul artistului s-a schimbat; acest rol a devenit capital; artistul este cel care ia locul preotului şi al liturghiei.

Apare un nou tip de cultură în care imaginea joacă rolul primordial. Este sigur că el a părut perioadei respective tot atât de culpabil de „modernism" pe cât ne pare cel de astăzi. Punerea în formă figurativă se substituie tradiţionalei puneri în scenă. Ţelul urmărit nu mai este de a stabili o legătură cu o cunoaştere seculară, ci cu viaţa contemporană. Mulţimea va defila în faţa panourilor ca şi cum ar parcurge un drum al crucii. Este arbitrar să vorbim aici de discurs figurativ; este însă sigur că frescele de la Assisi implică atât o relaţie nouă între elemente şi schemele de compoziţie, cât şi una între opere şi public. Pe lângă aceasta, viziunea de la Assisi este articulată. Pe de o parte, seria de la Assisi sugerează, aşadar, noi conţinuturi; pe de altă parte, ea instaurează o nouă retorică a imaginii.

Retorică ce nu are, trebuie s-o spunem, nimic de-a face cu retorica propriu-zisă, cu cea având drept suport cuvântul. O simplă comparaţie între modalităţile în care, în Bizanţ şi la Assisi, se integrează părţile unei compoziţii ne îngăduie să înţelegem întreaga problemă. În Bizanţ, pictorul face o icoană, o imagine care este răsfrângerea exactă a ordinii divine. Amplasarea tuturor elementelor figurative, a tuturor părţilor sistemului, este privită ca o proiectare directă şi fidelă a realităţii supreme. Într-o biserică asemeni celei de la Daphni, credinciosul se află în *interiorul* cosmosului, reconstituit nu în dimensiunile sale, ci în ordonarea sa ierarhizată. Un singur ciclu legendar şi un singur mod de prezentare epuizează toate posibilităţile figurative şi toate înţelesurile universului. La Assisi, nu numai că ni se prezintă doar un singur fragment al realului, dar acest fragment este problematizat, dezbătut, contestat atât în forma, cât şi în fondul său. Ciclul vieţii Sfântului Frânase este organizat în aşa fel, încât să

dovedească, într-o perspectivă istorică limitată, legitimitatea credinţei şi să o întemeieze nu pe autoritate, ci pe experienţa trăită. Este absurd să vorbim de realismul figurării în sensul unei identităţi între reprezentare şi esenţe ale vieţii materiale sau spirituale a universului. Existenţa sfântului trebuie interpretată, şi montajele figurative sunt concepute pentru a îndruma felul nostru de a ne reprezenta evenimentele, precum şi sensul acestora. Realitatea nu rezidă în conformitatea pe care suntem siliţi să o constatăm între ordinea faptelor şi ordinea estetică. Pictura este aici un instrument de convingere; ea impune o judecată „la scară umană"; ea este un „llimbaj" al omului şi nu al destinului.

Dacă vom compara acum stilul capelei Scrovegni cu cel de la Assisi, ne va veni mai lesne să înţelegem raţiunile care l-au făcut pe Giotto să recurgă la un alt sistem figurativ, la prima vedere mai tradiţional decât cel dintâi. Subiectul care trebuie tratat la Padova este cel al vieţii lui Iisus, sau mai exact, Patimile Domnului. Într-un cadru restrâns, compoziţiile nu mai sunt făcute pentru a fi descoperite din mers. Aici, plasat în centrull capelei, spectatorul îmbrăţişează dintr-o privire ciclul complet al scenelor încadrate între *Bunavestire* şi *Judecata de apoi*, plasate pe reversul faţadei şi, respectiv, pe altar. Originalitatea iconografică principală constă în importanţa acordată ciclului vieţii Sfintei Fecioare înaintea *Naşterii Domnului.* Se pare că această serie marială a fost, de altminteri, adăugată deasupra benzii principale, poate ca urmare a înfloririi devoţiunilor mariale sub impulsul dominicanilor, ca un fel de contrapunct opus locului excesiv de mare acordat la Assisi unei vieţi de sfânt. Ceea ce ne interesează acum este să justificăm faptul că Giotto a recurs la un alt sistem decât cel folosit la Assisi. Prima explicaţie ce ni se impune rezultă şi ea din confruntarea ciclului de la Santa Maria Annunziata dell'Arena cu izvoarele scrise de care, probabil, s-a slujit pictorul. Fireşte, nu putem spera să descoperim un echivalent al textelor legendei franciscane. Cu toate acestea, există un

document care ne arată drumul cel bun.

Este jurnalul de călătorie al unui pelerin care a vizitat Ierusalimul în secolul al XIII-lea.[64] Ne dăm seama, citindu-l, în ce spirit vizitau oamenii de atunci locurile sfinte şi care era natura informaţiilor pe care ei le căutau acolo pentru a-şi susţine credinţa. Ajuns la Ierusalim, pelerinul a vizitat oraşul sub conducerea unui paznic, care i-a dat explicaţiile de trebuinţă; este, aşadar, vorba de o tradiţie. Le erau arătate vizitatorilor *locurile* în care se petrecuseră scenele evanghelice. Nimănui nu-i trecea prin minte că ar putea să existe vreun episod sacru căruia să nu-i corespundă întocmai un anumit loc din Pământul Sfânt. Pelerinul urma, metaforic vorbind, clipă după clipă şi piatră cu piatră viaţa lui Iisus şi vedea de asemenea locurile de care era legată amintirea Sfintei Fecioare. Cum, de astă dată, ansamblul nu se mai axa pe viaţa unui sfânt modern, a cărui trecere pe pământ printr-o umanitate familiară urma să fie invocată la Assisi şi în sensul dorit de Biserică, ci era vorba de viaţa Mântuitorului, era firesc ca artistul să folosească elemente figurative care să nu ne mai trimită la ansambluri legate de existenţa curentă, ci la semne prezentate în chip tradiţional drept mărturie. Diversele „accesorii” de la Santa Maria Annunziata deâl Arena îngăduie spectatorului să parcurgă, în imaginaţie, un itinerar de obiecte de civilizaţie concretizând în mai mare măsură o informaţie, decât o credinţă. În consecinţă, ne explicăm lesne raţiunile pentru care Giotto a recurs, la Padova, la un alt sistem decât cei folosit la Assisi şi surprindem de asemenea raţiunile pentru care nu putem vorbi de un regres sau de o rămânere pe loc.

Aşa se face că, din anumite puncte de vedere, ciclul de la Padova ne apare mai modern decât cel de la Assisi. Fie că e vorba de rolul ce revine expresiei dramatice, fie de gradul înalt de abstracţie atribuit unor semne într-un fel sintetice, stilul de la Padova este mai elaborat decât cel de

64 *Le saint voyage de Jherusalem* (de Ogier al VIII-lea d'Anglure, scris în anul 1395), în *Jeux et Sapience du Moyen* Age, editat de Albert Pauphilet, éd. de la Pléiade, 1951, pp. 375 şi urm.

la Assisi. În schimb, tocmai la Assisi descoperim pentru prima oară o ordonare generală în care se integrează o serie anecdotică a cărei semnificaţie particulară se suprapune peste ordinea combinatorie a elementelor detaşate.

Ca orice om, Giotto nu este niciodată nici cu tatu! tradiţional, nici cu totul modern. Unele din formele lui de gândire îl înrădăcinează în tradiţie, altele îl proiectează către viitor. Între Assisi şi Santa Maria Annunziata deli Arena nu există un progres sau un regres, ci o strictă adaptare a sistemului la anumite ţeluri semnificative. Tot astfel, un poet recurge la un alt stil atunci când scrie o epopee sau un sonet. Dat fiind faptul că limbajul figurativ nu constituie un instrument rigid, impus din afară tuturor oamenilor şi nici măcar tuturor oamenilor unei anumite epoci, se înţelege de la sine că ne este cu neputinţă să-i definim în absolut legile. Aceste legi, ca şi cele ale limbii, înregistrează în urma evenimentului ceea ce este comun între diferitele soluţii pe care creatorii de imagini, asemeni creatorilor de limbi, nu le-au primit, ci le-au elaborat.

Limbajul lui Giotto este inseparabil de cel al celorlalţi artişti care creau în aceeaşi perioadă forme în care se instituţionalizează o cultură florentină şi toscană vestitoare a viitorului.

Inaugurată în chip solemn în anul 1311, lucrarea *Maestă* de Duceio este contemporană cu frescele din capela Scrovegni. Deşi Duceio este sienez iar Giotto florentin, arta lor nu poate fi interpretată decât în funcţie una de alta. Înţelegem, de altminteri, de la prima privire că programul lucrării *Maestă* este acelaşi cu cel din capela Scrovegni: o prezentare combinată a ciclului marial şi a ciclului cristologic. Evident, în *Maestă* accentul cade asupra Sfintei Fecioare. Departe de noi gândul de a forţa apropierea. Cu toate acestea, raţiuni analoge cu cele care stabilesc o diferenţiere între sistemul aplicat la Padova şi cel de la Assisi justifică alegerea făcută de Duceio între soluţiile tradiţionale şi soluţiile inovatoare comune mediului său şi mediului florentin.

În primul rând, *Maestă* este un panou şi nu o pictură murală. Panoul este pictat pe recto şi pe verso; este aşezat pe o predelă şi încununat de un fronton. Tema centrală, Sfânta Fecioară tronând în Paradis, ocupă, în raport cu ansamblul, o situaţie paralelă cu cea specifică *judecăţii de Apoi* de la Santa Maria Annunziata de-ll Arena. Şi în primul şi în cel de al doilea caz, tema centrală este tema intercesiunii. Dar, la Padova, opera este concepută în raport cu donatorul Enrico Scrovegni şi în perspectiva unui târg încheiat între un păcătos şi Biserică, în vreme ce la Siena funcţia Sfintei Fecioare este lărgită. În timp ce capela Scrovegni este un gigantic ex-voto înălţat în perspectiva unei intenţii personale, *Maestă* era menită să figureze într-o capelă a catedralei şi să fie prezentată poporului spre a fi venerată. Plasată pe altar, credincioşii o descopereau înaintând către ea pentru a-i aduce închinarea locuitorilor cetăţii. Într-o a doua etaipă, cei care, se apropiau descopereau apoi panourile reprezentative pentru raţiunile credinţei comune. În sfârşit, un loc de trecere amenajat în spatele lucrării îngăduia publicului să o ocolească şi să descifreze, pe verso-ul panoului, suita scenelor narative. Spectatorii luau contact cu *Maestă* la fel cum ia contact publicul de astăzi cu lucrarea *Pala d'Oro* de la biserica San Marco din Veneţia. Opera este, aşadar, concepută în perspectiva unei duble abordări şi a unei duble reglări de lectură. Şi de astă dată, funcţia a dictat compoziţia şi ierarhizarea părţilor.[65]

Scena centrală, *Sfânta Fecioară tronând,* ne oferă o iconografie identică cu cea a celorlalte mari lucrări realizate de Duceio. Acesta este un creator de madone în tradiţia bizantină. Deşi sfinţii care o însoţesc sunt sfinţi ai Occidentului, îndeaproape legaţi de cultul Franţei meridionale şi de devoţiunrle locale, avem totuşi în faţa ochilor o adevărată icoană. În ciuda delicateţei trăsăturilor

---

65 Cesare BRANDI, *Duccio,* Florenţa, 1951. Cititorul va găsi, între altele, precizări asupra reconstituirii celebrei *pala* şi asupra amplasării ei, pp. 49 şi urm. şi pp. 143 şi urm. în frontispiciu se află un detaliu mărit, împrumutat dintr-o *biccherna* (registru de contabilitate publică) sieneză, în care se vede mulţimea în jurul lucrării, în interiorul bisericii.

lor, figurile care o înconjoară pe regina cerurilor nu se încadrează în hieratismul bizantin, ci în tradiţia gotică, foarte diferită de violenţa expresivă a figurilor lui Giotto. În ce priveşte scenele anexe, ele folosesc acelaşi material de obiecte figurative ca şi lucrările lui Giotto, ba chiar unul mai limitat: grota, stânca, edicului, arborele, mormântul şi mai cu seamă templul. Un loc foarte important revine unei arhitecturi înfăţişând interiorul unei case în care se petrece ceva. Cadrele şi locurile sunt stereotipe; chiar şi obiectele sunt folosite într-un chip mai puţin precis şi în mai mică măsură evocator pentru un raport particular între elemente şi subiectul anecdotic decât în lucrările lui Giotto. Stăpânirea aceloraşi mijloace dă naştere unui stil cu totul diferit, iar alegerea depinde pe de-a întregul de programul de ansamblu al lucrării. Să subliniem că nu este vorba de programul iconografic propriu-zis, deoarece un mare număr de scene sunt comune ambelor serii – cea sieneză şi cea florentină – ci de programul imaginar. Ţelul urmărit de Duceio este de a înflăcăra pietatea concetăţenilor săi, iar cel urmărit de Giotto este de a ilustra intenţiile în oarecare măsură politice sau, mai exact, laice ale comanditarilor săi: a arăta că sfântul Francisc a fost un slujitor zelos al Romei, că Enrico Scrovegni nu plătise numai răscumpărarea sufletului său, ci şi a averii adunate în astă lume.

Merită să insistăm asupra personalităţii acestui Enrico Scrovegni, care i-a încredinţat lui Giotto decorarea unei capele la Santa Maria Annunziata dell'Arena. Tatăl său, Reginaldo, era un om bogat, unul din cei mai de vază cămătari din Padova la Sfârşitul secolului al XIII-lea, un om pe care Dante l-a aşezat în *Infernul* său. Fiul, Enrico, nu putea, potrivit canoanelor Bisericii, nici să-i moştenească averea, nici, dacă o moştenea, să fie înmormântat în pământ sfânt. Încă din timpul vieţii lui Reginaldo, a intervenit un acord între bogătaş şi slujitorii Bisericii: fiul său, Enrico, va intra într-un ordin laic, Gaudenţi, un ordin extrem de închis şi la care te puteai afilia numai dacă erai nobil. Pe lângă aceasta, familia Scrovegni urma să restituie

bunurile însuşite pe căi necinstite (nu însemna oare că restul putea fi păstrat?!). S-a ajuns în orice caz la înţelegerea ca Enrico să intre în ordinul Gaudenţi, să construiască o capelă şi să-şi păstreze banca. Conflictele în care a fost amestecat Enrico – îl putem vedea pe donator în fresca *judecăţii de Apoi* de la Santa Maria Annunziata dell'Arena oferind Sfintei Fecioare, mediatoarea lui, chiar capela care constituia obiectul tranzacţiei – se încheiară prin aceea că Scrovegni a fugit definitiv din cetate. Capela trecu astfel în stăpânirea ordinului Eremitani.

Iată, aşadar, pe de o parte, ciclul giottesc ilustrând o tranzacţie legată de problemele cele mai murdare ale cămătăriei şi slujind, ca la Assisi, nu numai compromisurile indivizilor, dar şi pe cele ale Bisericii considerate ca instituţie omenească, acţionând în veacul ei şi opunând nemărginitei caritǎţi a Sfântului Francisc doctrina bunurilor însuşite în chip legitim şi menite să fie, în cele din urmă, unealta Romei. Pe scurt, o logică feroce, care presupune că orice acţiune omenească îşi are propria ei finalitate, care nu exaltă darurile naturii, ci spiritul avizat. Pe de altă parte, Duocio. Niciun fel de târguiala cu Sfânta Fecioară. Exaltarea pietăţii vii a Evului Mediu în amurg. Nu dorim câtuşi de puţin să spunem că Duceio a fost un mic sfânt. Din biografia sa, foarte scurtă, se desprind mai cu seamă câteva condamnări pentru escrocherie şi violenţe. Nici vorbă să susţinem că arta valorează cât valorează omul. Abilitatea mâinii nu stă mărturie în planul moralei personale, după cum nu o poate face niciun alt limbaj. Ceea ce ne interesează este că Duocio a ales, pentru a o face manifestă, o anumită ordine de valori şi că, procedând astfel, a selecţionat din fondul comun al semnelor şi, în mai mare măsură, al semnificaţiilor concertate, o semnificaţie imaterială din care rezultă alegerea unei ordini precise de integrare a schemelor.

O epocă mânuieşte cu discernământ instrumentul figurativ, după cum procedează şi cu orice alt limbaj. Toate cele spuse până acum ou implicau câtuşi de puţin ideea că artistul ar fi condus de imitarea mai mult sau mai puţin

abilă a naturii. S-au găsit totuşi persoane care să creadă că modernismul lui Giotto s-ar măsura prin aceea că el a reprezentat ediculele privite sub un unghi oblic şi nu frontal, cum se obişnuise până atunci.[66] Nu este vorba de o conformitate cu un spectacol pe care ar fi absurd să-l imaginăm, fie şi pentru o clipă numai, ca reprezentând imaginea lumii. Nu este vorba de imitare; şi în cazul lui Giotto şi în cazul lui Duceio, este vorba de eficacitate. În sine, semnele figurative nu sunt înzestrate cu calităţi, după cum nu sunt înzestrate nici cuvintele şi nici ecuaţiile. Niciunul din aceste semne nu corespunde unei ordini morale care ar exprima obiectele sau rfâniduirile efemere de lucruri inventate de om într-o perspectivă limitată. Ca atare, suportul limbajului figurativ nu este nimic altceva decât un material pe care se cuvine să-l studiem într-un chip obiectiv, iar semnificaţiile, cu alte cuvinte – relaţiile pe care le exprimă semnele materiale, sunt determinate într-o manieră pe de-a întregul convenţională pentru grupuri date de indivizi. Schemele de gândire sunt în orice caz distincte de percepţii.

În cazul lui Duceio, ca şi în cazul lui Giotto, stilul nu este definit de realismul elementelor sau de modalitatea materială de juxtapunere a semnelor pe ecranul plastic cu două dimensiuni, fie că acesta este monumental, fie că e redus la formatul retabluuui; îl determină comportamentul pe care el îl sugerează atât comanditarilor şi spectatorilor operei, cât şi autorului acesteia. Există în artă o latură tehnică extrem de importantă, susceptibilă să fie analizată cu precizie şi unic element revelator al intenţionalităţilor. Dar, tot aşa cum nu putem scrie o istorie a gândirii verbale stabilind vocabularul şi figurile sintactice ale unui autor, nu putem studia nici dezvoltarea limbajurilor figurative descompunând în semne elementare opera, obiect de civilizaţie care nu constituie un echivalent direct şi global nici al perceputului, nici al realului, nici al intenţionalităţii. A picta reprezintă un act indivizibil. Posesorul unui flaut nu este capabil să execute un concert de Bach, numai pentru

66 John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Londra, 1957, pp. 27—29.

că posedă instrumentul respectiv. Orice „limbaj" implică existenţa unui cuplu senzorial-motor. Dar nu în temeiul unuia şi aceluiaşi montaj al acestui cuplu putem picta un tablou, conduce un automobil, scrie un roman sau cântă la pian.

Primind din partea generaţiilor precedente un bagaj comun de elemente figurative, Giotto şi Duceio realizează la începutul Trecento-ului opere în acelaşi timp apropiate şi cvasiopuse între ele. Un ultim joc al comparaţiei ne-ar arăta, apropiind scene identice tratate cu aceleaşi mijloace, că originalitatea lor nu poate fi definită decât în planul semnificaţiilor. Nimic întâmplător în faptul că, fiind şi unul şi celălalt curioşi să cunoască experienţele goticului francez, ei se înrudesc în chip precumpănitor unul cu iconografia, iar celălalt ou sculptura. Dar căutarea modelelor nu rezolvă niciuna din problemele privitoare la elaborarea unei ordini figurative. Faptul că Duceio a imitat un relief pe fildeş, din care pricină *Intrarea în Ierusalim* creată de el se va detaşa de toate celelalte compoziţii din *Maestă,* nu modifică de Hac valoarea generală a operei. În schimb este de cea mai mare importanţă faptul că Giotto – şi şcoala de la Pisa – s-a inspirat din lucrările în fildeş şi din statuile gotice alle Nordului, deoarece el a avut de câştigat de pe urma lor când a fost vorba să exprime un aspect esenţial al intenţionalităţii sale. Un univers în care elementele nu se mai topesc într-o plăcută armonie de tente, un univers de figuri autonome, univers în care apare posibilitatea ca pictura să materializeze volume, lucruri şi indivizi, nu mai constituie rezultatul unei culturi eclectice şi aglutinând în oarecare măsură elemente nediferenţiate. Ceea ce ni se prezintă nu mai constituie o nouă versiune a legendei, un univers de făpturi omeneşti şi de evenimente supuse voinţei lui Dumnezeu. Stilul llui Giotto ou constituie o descriere mai elaborată a percepţiilor, după cum nu reprezintă nicio îmbogăţire a formelor afective ale sensibilităţii, legate de căldura vechilor devoţiuni. El nu face să retrăiască trecutul, el îl înfruntă pe om cu divinitatea. Modernismul lui Giotto constă în aceea că el

ne-a oferit o lume a acţiunii personale, în care cauzalităţile rezidă în individ şi în societate. El nu exprimă o viziune revelată, ci voinţe. Imaginea nu mai este, în opera lui, aproximarea unui vis vizionar. El ne arată locuri care au determinat, în prezent ca şi în trecut, acţiuni eficace.

Prin aceasta, Giotto se află foarte aproape de Petrarca şi, în mai mare măsură, de Boccaccio. Este un om al viitorului. Să ne ferim însă de anticipaţiile facile. Din faptul că un Giotto sau un Boccaccio prefigurează, prin câteva aspecte ale stilului lor, tipuri de gândire pe care le vom regăsi mai târziu, nu rezultă că ei ar fi presimţit cu precizie formele ce urmau să se nască; nu rezultă că ei ar fi structurat în imaginar cadrul figurativ al viitorului. Dezvoltarea unei culturi nu se face într-o manieră liniară şi creatorii nu operează în perspectiva de a realiza pe părţi un program definit de la bun început. Artiştii nu lucrează în absolut, cu scopul de a realiza un tip ideal de civilizaţie; ei acţionează mânaţi de dorinţa de a picta sau de a construi şi se străduiesc mai puţin să impună un cadru de gândire personală, decât să satisfacă aspiraţiile cotidiene ale mediului lor. Bineînţeles, ei le determină concretizându-le; întrupând impulsuri latente, ei creează realitatea. Ei nu operează niciodată pe un plan pur figurativ; alegerea pe care o fac între diferitele instrumente de expresie pe care le posedă rezultă din necesitatea de a găsi un auditoriu: un artist nu creează pentru sine însuşi. Dacă este, aşadar, adevărat că ei nu primesc datul artei lor din partea mediului respectiv, este la fel de adevărat că, în schimb, artiştii nu acţionează decât în funcţie de acesta. Este, în consecinţă, greşit să ne imaginăm că, la un moment dat, un Giotto ar fi putut prefigura arta Quattrocentojului pentru că ar fi descoperit o lege de reprezentare fidelă a lumii, la scara spiritului omenesc, datorită căreia, cu trei generaţii mai târziu, cultura modernă şi-ar fi găsit întruparea. După cum la fel am greşi socotind că Giotto ar fi putut să primească din partea mediului său forma unei gândiri pe care nu i-a mai rămas apoi decât să o desfăşoare. Ceea ce Giotto a spus la

Assisi sau la Santa Maria Annunziata dell'Arena nu putea fi spus altminteri ori de către altcineva. Ceea ce a exprimat el acolo a devenit – parte integrantă din gândirea timpului său. Dacă papalitatea n-ar fi găsit în el omul capabil să dea viaţă în imaginaţia mulţimilor unei reprezentări, conforme cu intenţiile ei, a rolului jucat de Sfântul Francisc – reprezentare care acţionează chiar astăzi asupra felului nostru de a concepe viaţa sfântului – este limpede că ea ar fi avut de întârrrpinat mult mai multe dificultăţi în acţiunea de a impune felul ei de a recepta mesajul franciscan. Uriaşul succes al locurilor legendare de la Assisi, înflorirea pelerinajului, au făcut ca oameni veniţi din toate colţurile lumii să citească un ciclu de imagini în care s-a întrupat o fizionomie precisă a sfântului şi a acţiunii sale. Giotto s-a pus incontestabil în serviciul papalităţii, după cum se va pune ceva mai târziu în slujba lui Scrovegni şi, mai cu seamă, în slujba clerului din Padova; el a primit din afară atât impulsurile, cât şi temele sale. Dar dacă, în loc să fi produs opere care ne atrag şi ne vorbesc şi astăzi, el ar fi executat lucrări mediocre, este posibil ca raportul dintre spiritul franciscan şi catolicismul roman să se fi schimbat cu trecerea timpului. Nu putem defini o operă figurativă descriind-o sau formulându-i temele. Cuvântul este neputincios să definească inteligibilitatea şi eficacitatea unei imagini. Nu putem reduce exclusiv la cuvânt facultatea de expresie a omului.

Deşi Giotto ne face să întrevedem circumstanţele şi momentul în care apar anumite forme de gândire menite să înflorească în cultura Quattrocento-ului florentin, nu putem conchide că el ar fi un precursor care a inventat o tehnică a gândirii exploatată ulterior ca atare de către succesorii lui. După cum, într-o compoziţie figurativă, elementele dialectice ale cunoaşterii nu implică configuraţia ansamblului, nu avem nici dreptul de a crede că o formă de cultură ar fi determinată de faptul că ea ar dispune de un anumit secret, menţinut la început în stare de hibernare, iar apoi exploatat dintr-odată integral. Dacă sistemele figurative determină anumite aspecte ale vieţii

sociâle, ele o fac în acelaşi chip cu toate tipurile de expresie în care se condensează un tip definit de experienţă. Schemele de gândire nu pot fi comunicate decât prin opere şi ele nu sunt înzestrate cu o eficacitate decât atunci când dau naştere nu repetiţiei unei formule, ci unei alte tentative de aplicare combinatorie. În consecinţă, vom constata, pe de o parte, că există o strânsă corelaţie între principiile artei lui Giotto şi cele ale artei lui Masaccio, dar vom înregistra, pe de altă parte, faptul că giottismul nu a generat în chip direct Renaşterea. Problema genezei stilului figurativ al Quattrocento-ului nu poate fi redusă la descoperirea unui germene neaşteptat înflorit cu trecerea timpului. Renaşterea nu constituie un sistem în sine care, după o primă încercare de a se materializa în lumea oamenilor, ar fi aşteptat în chip misterios ceasul potrivit pentru a se reîntrupa în această Florenţa, imaginată în mod absurd neschimbată, la interval de un secol. Problema genezei stilului figurativ al Quattrocento-ului nu constă în descoperirea unui motor prim. Trebuie, dimpotrivă, să înţelegem care anume schimbări petrecute atât în sistemul figurativ, cât şi în societate au dus, la un moment dat, la un nou ciclu. Mânuind aceleaşi obiecte figurative ca şi Masaccio, vizualizând aceeaşi legendă, Giotto întrupează preocupările unei societăţi în care trăieşte alături de Duceio şi nu alături de Donatello sau Brunelleschi. Cu cât vom descoperi deci mai multe trăsături comune între giottism şi stilul florentin al Quattrocento-ului, cu atât ne va veni mai greu să surprindem adevăratul resort al Renaşterii figurative. Ancheta noastră nu trebuie să se mai orienteze exclusiv pe calea descoperirii unor elemente de afinitate, străduindu-se, dimpotrivă, să determine prin ce anume stilul florentin al perioadei 1420 – 1430 se distinge de toate celelalte şi, mai cu seamă, de stilurile care, în cursul secolului precedent, în Italia şi în ţările de la nord de Alpi, au folosit elemente de expresie asemănătoare.

Pentru ca mijloacele însuşite încă de la începutul secolului al XIV-lea să devină suportul câtorva aspecte ale

stilului masaccian, nu a fost necesar în primul rând ca soluţiile tehnice să se perfecţioneze, ci ca societăţile occidentale să treacă prin trei faze ale istoriei lor, faze care le-au impus o adâncă prefacere. A fost, în al doilea rând, necesar ca anumite soluţii noi integrate în sistemul figurativ să joace rolul de „coeror" ăl noutăţilor, de entropie, de cuantum minim de acţiune, pentru a schimba însuşi înţelesul elementelor păstrate.

Vom studia, în primul rând, formele evolutive ale artei „noi" din secolul al XIV-lea. Prima fază corespunde rivalităţii dintre Siena şi Florenţa, urmare a conflictului dintre Duceio şi Giotto; cea de-a doua corespunde înfloririi unei civilizaţii mercantile şi dezvoltării paralele a Ţărilor de Jos şi a cetăţilor peninsulei; iar cea de-a treia – apariţiei unei culturi legate de descoperirea Antichităţii şi a tradiţiei umaniste, deosebite de tradiţia creştină.

Ar fi cu totul inexact, după cum am văzut, să opunem arta lui Duceio artei lui Giotto şi să-l prezentăm pe cel dintâi drept un tradiţional, iar pe cel de-al doilea – drept un modern. Problema lui Duceio şi, în general, problema artei sieneze, provine din faptul că această artă este în acelaşi timp conservatoare şi inovatoare. Dacă facem o confruntare între *Maestă* şi operele imediat premergătoare ale şcolii toscane, putem vorbi chiar de progres. Confruntată cu lucrările unui Meliore, unui Coppo di Marcovaldo sau unui Berlinghieri, *pala* de la Siena nu vădeşte numai o măiestrie tehnică, ci şi o concepţie de ansamblu evident superioară: o capacitate de integrare a valorilor sentimentale la nivelul unui sistem; un rafinament în mânuirea culorilor; o varietate în alegerea mijloacelor.[67] Pe la 1320 – 1330, societatea gotică este vie; ea este în plină înflorire; ea inventează, îşi desfăşoară resursele în toate domeniile. De-a lungul secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, universul gotic nu va înceta să ofere mărturii ale vitalităţii sale.[68] Este greşit să credem, împreună cu

67 C. L. RAGGHIANTI, *La pittura del Dugento a Firenze,* monografie, 1.

68 Galienne FRANCASTEL, *Du Byzantin à la Renaissance,* Paris, 1955, pp. 103—106 şi 117—123.

Huizinga, că civilizaţia gotică ar fi început să se ofilească înainte de a dispărea. Nu a existat un amurg al Evului Mediu. Societăţile medievale s-au prăbuşit în deplinătatea puterii lor sub presiunea ascensiunii mediilor moderne. Drama lui Savonarola, petrecută chiar la sfârşitul secolului al XV-lea, ilustrează şi ea aceeaşi stare de lucruri. Vreme de două secole, Evul Mediu a trăit, mai mult, a creat, în timp ce se profilau formele sortite unui mai îndelungat viitor. Arta sieneză produce în secolul al XIV-lea opere – cele datorate lui Martini şi fraţilor Lorenzetti – infinit superioare celor create de continuatorii lui Giotto. Într-un anumit sens, goticul este arta modernă a secolului al XIV-lea, căutările florentine neconstituind decât speculaţii de avangardă, înzestrate cu o calitate plastică inferioară. Nu se poate face nicio comparaţie între talentul lui Martini şi talentul lui Andrea da Firenze, deşi, în ultimă analiză, florentinii sunt cei care au prefigurat viitorul. Trebuie să nuanţăm.

Avem, către anul 1320, faţă în faţă, un artist – Giotto, care afirmă valoarea absolută a voinţei individuale şi care demonstrează că legendele sfinte, cea a lui Iisus ca şi cea a Sfântului Francisc, sunt chezăşuite de evenimente care au lăsat o urmă evidentă pe pământ şi un alt artist – Duceio, care ne învaţă că legenda evanghelică este în primul rând o chestiune de sentiment, legată în mai mare măsură de conţinutul emoţional al fabulaţiei, decât de posibilitatea de a-i atesta realitatea istorică sau psihologică, fie printr-un joc de referinţă la locuri şi la situaţii obiective, fie printr-o dramatizare a figurilor. Este greu de presupus că Duceio a fost un înapoiat. El se află înăuntrul unui sistem care nu numai că va evolua secole de-a rândul, dar care, în următoarele trei sau patru generaţii, va constitui în mai mare măsură decât giottismul resortul actelor şi cugetărilor comune. O civilizaţie ca cea burgundă a influenţat mai mult destinul Europei decât civilizaţia Sienei sau a Florenţei, cel puţin până în ziua în care schemele florentine de gândire au fost acceptate de întregul Occident ca fiind superioare celor ale tradiţiei medievale.

Dar între Giotto şi Alberti se va fi scurs un secol şi jumătate şi vor fi apărut multe valori necunoscute lui Giotto.

Pentru a înţelege ceea ce s-a întâmplat în această perioadă putem să ne referim la lucruri care s-au petrecut mai aproape de noi. Cadrele figurative formate de Renaştere au rămas valabile şi vii până la sfârşitul secolului al XIX-lea. În tot răstimpul primei jumătăţi a acestui secol, artiştii au tradus valorile evolutive ale societăţii folosind procedee împrumutate din tradiţia renascentistă. Fie că e vorba de Delacroix, fie de Courbet, romantismul şi realismul au creat teme figurative fără a modifica „limbajul". A trebuit să aşteptăm Impresionismul şi perioada anilor 1875 – 1880 pentru ca valorile societăţii moderne să se concretizeze prin intermediul unui sistem nou de semnificare. Or, divizionismul, surprinderea directă a jocurilor luminii, transferul domeniului vizual al lucrurilor în planul spiritului constituie consecinţa experienţelor întreprinse de Newton la sfârşitul secolului al XVII-lea. O civilizaţie îşi schimbă şi îşi înnoieşte mai uşor conţinuturile imaginare sau referinţele legendare, decât sistemul ei de asociere a impresiilor sensibile. Ficţiunea este mai modelabilă decât sistemele de semnificare. Stabilitatea configuraţiilor perceptive este mai mare decât cea a miturilor; şi tocmai din această pricină desfăşurarea unui sistem figurativ este posibilă. Există, prin definiţie, un decalaj între activităţile fabulatoare şi cuprinderea fenomenologică conştientă a universului.

În timp ce Giotto îşi oferă talentele celor ce se străduiesc să stabilească o autoritate contestată asupra societăţii timpului său, Duceio rămâne pe terenul tradiţiei evanghelice. El face apel la resorturile afective şi la memoria legendară a contemporanilor săi, în timp ce Giotto încearcă să sădească în imaginaţia lor teme – legenda Sfântului Francisc – sau valori – legea intercesiunii şi legea compensării greşelilor cu penitenţele – legate de circumstanţe particulare ale vieţii. Aici, arta în

serviciul devoţiunii conservatoare, dincolo, arta în slujba acţiunii militante a Bisericii.

În secolul al XIV-lea, cele două stiluri au continuat să se dezvolte paralel, dând naştere unor opere care ţin cel mai des de amândouă concepţiile figurative amintite. În această perioadă, Siena va fi avantajată datorită faptului că va avea artişti de mai mare anvergură, iar Florenţa – deoarece va lega în mai mare măsură pictura de destinele stăpânilor timpului. În definitiv, poate că tocmai astfel se va pregăti întâi de toate înflorirea finală a stilului ei, asociat nemijlocit mai mult cu destinele civilizaţiei timpurilor moderne, decât cu destinele culturii lor.

O artă sieneză nu ar fi putut exista fără un Martini, fără fraţii Lorenzetti; în schimb, personalitatea unui Orcagna sau a unui Andrea da Firenze nu este suficientă pentru a explica de ce teoreticienii artei şi ai Statului modern se vor strânge tocmai în cetatea florii la începutul secolului al XV-lea. Se ridică astfel problema de a şti în ce măsură naşterea unui sistem figurativ este legată doar de personalitatea artiştilor sau de circumstanţele sociale care îi inspiră.

După Duceio, primul mare maestru sienez este Simone Martini. Prima sa operă însemnată, *Maestă* din Palazzo Pubblico de la Siena, este datată 1315 – 1321; ea este contemporană cu Duceio. În plus, este legată de cele mai adânc înrădăcinate tradiţii medievale. Tema este identică cu cea a lucrării lui Duceio: Madona tronând este înfăţişată în mijlocul îngerilor, printre care figurează, în rândul dintii, sfinţii. Sfânta Fecioară este aşezată pe un tron gotic cu patru montanţi în formă de ferestre lanceolate; se subînţelege, prin urmare, că este în biserică şi, într-o anumită măsură, că ea însăşi este Biserica, temă ambivalenţă de care, cu un secol mai târziu, Jan van Eyck îşi va aminti încă în faimoasa lui *Madonă* de la Berlin. În acelaşi timp, Madona este aşezată sub un baldachin. Acest baldachin evocă imaginea cortegiilor care se desfăşurau în cetate în zilele de sărbătoare, cu care prilej erau incluse în procesiune şi relicvele sau imaginile pioase. Compoziţia lui

Martini integrează astfel cel puţin trei reprezentări ale Sfintei Fecioare: o imagine pioasă, o imagine simbolică, o amintire a unei *sacra rappresentazione* sau, cel puţin, a unei liturghii locale. Imaginea este un amestec de impresii sensibile şi de reprezentări care, totuşi, îl trimit pe spectator la o concepţie religioasă extrem de clasică. Nu există aici urmă de noutate inteligibilă.

Datată din anul 1317, lucrarea *Sfântul Ludovic de Toulouse încoronându-l pe fratele său Robert de Anjou* este însă legată de o situaţie politică întru totul actuală. Această lucrare constituie, ca şi lucrările lui Giotto, o mărturie a legăturilor dintre pictură şi viaţa socială. Este cu atât mai remarcabil să constatăm că factura nu urmează câtuşi de puţin datul intelectual şi politic. Ne aflăm în faţa unei compoziţii tradiţionale, în care nu îşi află exprimarea decât vechile valori ale ¡puterii: ¡prinţul primeşte coroana din mâinile sfântului, el însuşi încoronat de către îngeri; delegaţia de putere comportă două grade şi ne aduce înapoi la tezele tradiţionale.

Capela închinată Sfântului Martin la biserica inferioară din Assisi vădeşte relaţiile lui Martini cu lumea franceză. Regăsim aici materialul figurativ folosit de Giotto. Scara figurilor constituie trăsătura cea mai pregnantă. Este izbitor contrastul dintre împletirea obiectelor figurative, dintre caracterul stufos al compoziţiei şi eleganţa personajelor. Acestea nu sunt, aşa cum se întâmplă în lucrările lui Giotto, un fel de materie smulsă din faţada unei catedrale; ele nu sunt construite în volume, nici nu sunt corpuri solide îmbrăcate într-o suprafaţă expresivă. Figurile lui Martini sunt în spaţiu, învăluite de o atmosferă; drapajele lor plutesc suplu în jurul trupurilor. Stofele joacă un rol capital. În timp ce personajele lui Giotto sunt în primul rând feţe omeneşti, personajele lui Martini sunt în primul rând oameni îmbrăcaţi.[69] Pe cât de rigid este materialul de obiecte care determină locurile, material redus la valoarea unui semn, pe atât sunt de diferenţiate între ele personajele.

69 Galienne FRANCASTEL, *Du Byzantin à la Renaissance,* pp. 62—66.

Este foarte interesant să constatăm că, la un artist ca Martini, se vădesc grade foarte inegale de atenţie după cum artistul foloseşte elemente de caracterizare convenţionale pentru a situa în linii mari schemele, sau după cum, dimpotrivă, se străduieşte să pună în valoare trăsăturile originale ale imaginii. Chiar în planul tehnicilor există uriaşe distorsiuni ale nivelurilor şi ale calităţilor în domeniul! mijloacelor folosite. Se crede, bunăoară, că scena în care *împăratul Constantin îl ridică pe Sfântul Martin la rangul de cavaler* reprezintă una din serbările ce se dădeau la curtea de la Neapole a monarhiei de Anjou în perioada călătoriei lui Simone Martini. Putem, de aici, bănui cu îndreptăţire că acele părţi din amintitele compoziţii care se disting prin acest caracter de realism pitoresc şi care insistă asupra rolului jucat de costum au fost inspirate de contactul cu o societate diferită de societatea sieneză sau toscană în care trăise mai înainte Martini. Avem în faţa ochilor un ecou al modei angevine, atât în ce priveşte costumele, cât şi în ce priveşte ritualurile unei liturghii feudale îndeajuns de străine lumii cetăţilor italiene. De aici – lipsa de unitate a operelor, dezvăluind contaminarea în cadrul unuia şi aceluiaşi limbaj plastic a doua culturi, contemporane, dar nu şi integrate. Merită să relevăm sensibilitatea acestui instrument de anchetă – limbajul figurativ – revelator din primul moment în privinţa unor probleme pe care nicio informaţie literală nu pare să le evoce.

Cu câţiva ani mai târziu, şi anume în 1328, Simone Martini a pictat dimpotrivă, de astă dată pentru Palazzo Pubblico din Siena, o altă operă în care reapare tema cavalerului. Este vorba de celebrul portret al lui *Guidoricdo Ricci da Fogliano,* condotierul, unul dintre primii reprezentanţi ai unui tip de om sortit să înrâurească profund viaţa publică italiană. Cuidoiriccio adusese oraşului Siena o preţioasă victorie asupra unui senior din partea locului, Castruccio Castracani, stăpânul a două castele întărite, Montemasi şi Sassoforte, care stânjeneau libertatea comunicaţiilor Sienei cu sudul, cu Roma adică,

centru de afaceri de importanţă vitală pentru cetate. Acest succes se înscrie la activul unei politici concertate de mai mulţi ani de către bogaţii burghezi din Siena care, după ce alungaseră în anul 1226 pe nobili de la cârmuirea oraşului, înţelegeau să promoveze o nouă politică, primul indiciu al metodelor care, în Quattrocento, vor face să triumfe Florenţa, rivala Sienei. Compoziţia lui Martini se prezintă, aşadar, ca un manifest opunând farmecelor vieţii de curte, întrevăzute de pictor la Neapole, dar în mică măsură legate de destinele de viitor, un stil reprezentativ pentru noile valori politice. Personajul condotierului este reprezentat cu mai puţină strălucire decât cavalerii napolitani; dar Martini nu mai caută aici pitorescul, ci generalizarea. El nu pune în valoare frumuseţea unui spectacol, ci îi scoate în relief înţelesul.

Rezultă de aici că, dacă întreaga tratare a figurii lui Guidoriccio mărturiseşte o virtuozitate şi un gust al costumului egale cu cele vădite de scenele din viaţa Sfântului Martin când le considerăm în planul detaliului, ansamblul este, dimpotrivă, stilizat în aşa fel, încât să constituie un adevărat „semn” al cărui sens depăşeşte cu mult reprezentarea limitată. De asemenea, cele două castele pe care el le-a cucerit şi care asigură pe moment libera circulaţie a comunei către Roma sunt „subiectele” şi personajele panoului. Semnificaţia acestuia nu rezidă nici în persoana conducătorului de oaste ca individ, nici măcar în exaltarea rolului de soldat; sensul este ambiguu: omagiu adus unui om, instrument al unei politici, şi, în acelaşi timp, omagiu adus acestei acţiuni preamărind, în ultimă analiză, succesul burghezilor care luaseră, în cârmuirea ţinutului, locul nobililor tot mai lipsiţi de putere.

În general, la Siena, această problemă a metodelor Bunei Cârmuiri va constitui obiectul principal al tuturor comenzilor secolului, temele religioase tradiţionale cedând astfel întâietatea unui modernism al funcţiei figurate. Alături de portretul lui Guidoriccio, Ambrogio Lorenzetti va desfăşura cu câţiva ani mai târziu faimoasa frescă a *Bunei* şi a *Relei Cârmuiri* în care nu se mai face, de astă

dată, apologia principiului şi a mijloacelor militare folosite de neguţători, ci apologia Bunei Cârmuiri lăuntrice a treburilor oraşului supus autorităţii lor. Ceea ce ne interesează este să constatăm că, trecând de la *Maestă* la *Sfântul Ludovic de Toulouse,* la scenele din *Viaţa Sfântului Martin,* iar apoi la *Guidoriccio,* Martini îşi adaptează de fiecare dată tehnica la programul particular al operei. Din nou, la fel ca în confruntarea manierei lui Giotto cu maniera lui Duceio, se adevereşte faptul că stilul dezvăluie legăturile mintale care asigură inteligibilitatea intrinsecă a operei şi, în acelaşi timp, accesibilitatea ei.

Cu cinci ani mai târziu, acelaşi Martini va picta o altă mare lucrare: *Bunavestire* de la Galeria Uffizi, lucrare în care schimbarea de intenţie se va traduce o dată mai mult prin aceea că pictorul va recurge la o nouă ordine figurativă. *Bunavestire* a fost pictată în anul 1333 pentru a fi aşezată pe altarul Sfântului Ansano din catedrala din Siena: fundal de aur şi pură inspiraţie mistică. Or, Martini nu vădeşte mai puţin geniu creator când îşi adaptează mijloacele la acest nou ţel. Arabesc incomparabil al liniei, raporturi încântătoare între tonuri. Lucrarea nu este însă o uriaşă miniatură, ci o compoziţie minunat echilibrată în care mijloacele exprimă în chipu-l cel mai desăvârşit o intenţie. Subiectul nu contează: este vorba de un spirit. Suntem încântaţi văzând cum acelaşi artist regăseşte, la fiecare înnoire a funcţiilor reţinute, aceeaşi desăivlârşită adecvare între procedee şi ţelurile semnificative.

Nu putem vorbi – cum se face adesea – de eclectism. Martini ne propune o învăţătură infinit mai înaltă şi mai revelatoare pentru condiţiile în care se constituie un sistem figurativ. În timp ce limba oferă vorbitorului un sistem fix pentru o generaţie sau pentru un mediu dat, pictura se dovedeşte capabilă să mânuiască simultan nu numai combinaţii de elemente în interiorul unui sistem, ci chiar sisteme deosebite. Aceasta rezultă din faptul fundamental că vorbele zboară, dar imaginile rămân. O imagine este un obiect care, o dată constituit, există ca atare, scăpând acţiunii directe a creatorului său. Un

cuvânt nu posedă decât o singură dimensiune; el poate fi repetat, dar numai în forma în care a fost formulat pentru prima dată. Opera figurativă este însă un organism a cărui examinare poate fi reluată la infinit şi în diferite chipuri, fiind susceptibil de numeroase interpretări şi, de asemenea, susceptibil de fragmentare. Dubla articulaţie a limbajului vorbit nu ne îngăduie decât să fragmentăm în unităţi de mai mică sau mai mare dimensiune lanţul liniar al unui discurs. Limbajul figurativ este articulat într-un chip mai complex. Mai cu seamă, avem posibilitatea să extragem din el elemente capabile să se combine cu alte elemente, fără să se conformeze câtuşi de puţin planului potrivit cu care ele au fost pentru prima dată prezentate. În sfârşit, diferitele elemente ale sistemelor figurative sunt înzestrate, după cum am văzut, cu grade de realitate deosebite; aceste elemente ne trimit la ansambluri semnificative care nu au alte afinităţi în afara elementelor de reprezentare. Putem spune că stratificările limbajului figurativ sunt mai numeroase decât cele ale limbajului vorbit, în temeiul simplului fapt că permanenţa semnului şi materialitatea lui îl angajează nu numai în timp, dar şi în spaţiu.

Există o legătură evidentă între structurile artei lui Martini şi operele sale. Analiza ne dovedeşte că apariţia unui sistem figurativ nu se situează exclusiv la nivelul general al raporturilor dintre un artist şi timpul său, ci este prezentă ori de câte ori se constituie o imagine originală şi care nu este formată printr-o simplă juxtapunere de elemente împrumutate din obiecte figurative preexistente. Trecerea de la o lucrare ca *Legenda Sfântului Martin* la *Cuidoriccio* şi la *Bunavestire* pune în mişcare aceleaşi mecanisme pe care le-ar solicita – o spunem cu titlu de simplă comparaţie – transpunerea de către Giotto a lucrării *Maestă* de Duceio în termenii seriei de la Santa Maria Annunziata dell'Arena. Dacă sunt creatori, artiştii se pot sau nu angaja pe calea invenţiei, folosind sau nu aceleaşi instrumente. Este limpede că, în secolul al XIV-lea, după Duceio şi Giotto, problema înnoirii stilului figurativ

rămânea deschisă; în ciuda apariţiei unui nou material şi a unor soluţii izolate, cum ar fi putut, de altminteri, acest stil să-şi afle determinarea înainte de cristalizarea unei noi societăţi?

Încercând să studiem geneza sistemului figurativ al Quattrocento-ului, nu ne putem mulţumi numai cu descoperirea anumitor prefigurări ale procedeelor sale şi chiar a căilor pe care va evolua ulterior creaţia figurativă la scara imaginaţiei individuale. Ne propunem acum să surprindem momentul în care formele pe care le îmbracă invenţia figurativă încetează să mai dea naştere unor opere izolate şi se prefac în sistem. Noile modele nu le alungă spontan pe cele vechi. La un moment dat, din ansamblul experienţelor individuale se iveşte o concepţie generală care exclude soluţiile intermediare asemeni celor care au făcut posibilă, bunăoară, în secolul al XIV-lea, înflorirea unor şcoli independente atât de admirabile precum cea florentină şi cea sieneză, fără să pună însă capăt interferenţei prioritare cu trecutul a noilor raporturi dintre imagine şi societate. Studiul genezei unui sistem nu cuprinde o analiză întreprinsă numai la nivelul inspiraţiei individuale, ci şi la nivelul mai amplu al societăţii; el impune cercetătorului să acorde o egală atenţie atât problemelor inovaţiei, cât şi apariţiei seriilor.

În cartea de faţă, nu urmărim, aşadar, în momentele ei imperceptibile, dezvoltarea înregistrată de arta de a picta în cursul secolului al XIV-lea în Italia şi, în speţă, la Siena. Obiectul acestei cărţi nu ţine de critica de artă, dar nici, la drept vorbind, de istorie. Ea îşi propune să scoată în evidenţă, în legătură cu un caz particular, nu numai mecanismele de formare a capodoperelor, ci şi pe cele de formare a sistemelor. Nu este deci oportun să continuăm analiza fazelor de dezvoltare a artei sieneze, rămasă credincioasă datelor de la începutul secolului. Se cuvine, în schimb, să semnalăm o operă – panoull mai înainte amintit al *Bunei Cârmuiri* de Ambrogio Lorenzetti – în care apare, sub o formă originală, un semn menit unui strălucit viitor: peisajul. Vom regăsi mai târziu acest jalon într-un stadiu

înaintat ăl constituirii sistemului figurativ renascentist şi îi vom acorda atunci atenţia pe care o merită. Pentru moment, el nu depăşeşte semnificaţia unui obiect figurativ nou integrându-se în vechiul sistem. Mai mult decât atât: catalogul operelor create de cei doi Lorenzetti ne-ar face să enumerăm multiple tentative de acest fel, tentative care nu introduc un raport cu adevărat nou între imagine şi societate. Pictor de Madone, adevărate imagini pioase, Pietro Lorenzetti este şi creatorul mai multor scene ale morţii lui Iisus, în biserica inferioară din Assisi, unde urmărim desfăşurarea unui stil dramatic modern, întemeiat pe o artă a decupajului formei extrasă din observarea scenelor înfăţişând Răstignirea Domnului şi din noua sensibilitate a asociaţiilor paraliturgice alăturate confreriilor, fără ca evoluţia instrumentului material şi a celui mintal să determine o ruptură.

Pietro este, de asemenea, autorul unui întreg grup de lucrări – polipticuri şi retabluri cu episoade – a căror atribuţie pluteşte între maeştrii atelierelor sieneze, fără ca aceste lucrări să postuleze în ultimă analiză – excepţie făcând calitatea încântătoare a numeroase fragmente – o înnoire a imaginii. Ne aflăm în faţa unei dezv Pltări atât sieneze Cât şi florentine. Retablul de la biserica Santa Cecilia din Florenţa; câteva *paliotti* sieneze de la San Pietro; câteva *pale* de Berlinghieri aflate la Pisa sau operele maestrului zis al Preafericitului Gaâlerani sunt prototipurile acestei dezvoltări. Prezenţa unei nuanţe moderne a sentimentului, a unei admirabile virtuozităţi în execuţie nu ne împiedică să constatăm că este vorba de un stil desigur nu academic, dar legat de vechile sisteme de gândire şi de devoţiune. Cea mai interesantă problemă pe care o ridică aceste lucrări este cea a implantării unui edicul în cadrul figurativ cu două dimensiuni şi o vom reîntâlni, de asemenea, în contextul anumitor speculaţii florentine de la începutul Quattrocento-ului şi în contextul legăturilor dintre ele şi practicile ţărilor din Nord.

Operdle care au fost executate în mediul florentin între anii 1340 şi 1400 sunt, în general, inferioare

producţiei sieneze. Socotim totuşi că ele ne oferă câteva informaţii asupra evoluţiei valorilor care au atras, treptat, după sine distrugerea vechii ordini sau, mai exact, transformarea funcţiei. aferente imaginii, de unde a rezultat, în sfârşit, în Quattrocento, necesitatea şi posibilitatea unui nou sistem.

Fie că este vorba de Giotto, de Martini sau de Lorenzetti, factorii care generează, în Italia primei jumătăţi a secolului al XIV-lea, cele mai noi figurări sunt legaţi de desprinderea de iconografia pur creştină. De la capela Scrovegni la Palazzo Pubblico, pictorii inovează atunci când sunt chemaţi să reprezinte voinţele laicilor. Secolul al XIV-lea constituie, în oraşele italiene, o perioadă de două ori revoluţionară: pe plan industrial şi pe plan politic. O clasă, cea a negustorilor – care va triumfa în Quattrocento cu familia de Medici – încearcă să apuce ifnânele cârmuirii, adaptându-se în acelaşi timp circumstanţelor economice şi pregătind o schimbare a principiilor educaţiei.[70] în general, problema banilor domină. Tranzacţia încercată de familia Scrovegni reprezintă o grosolană tentativă de a rezolva o situaţie cu adânci repercusiuni atât pentru oamenii de afaceri, cât şi pentru Biserică. Aceasta trebuie, în primul rând, să şteargă urmele periculoaselor doctrine ale franciscanismului: Dumnezeu nu a dorit să existe numai săraci şi Biserica lui Dumnezeu are ea însăşi nevoie de resurse financiare pentru a organiza societatea oamenilor. Dar acest conflict moral nu reprezintă decât un aspect al proceselor ce se desfăşoară în interiorul Bisericii romane. Europa feudală ceruse războinicului, nobilului, să fie chezăşia proprietăţii, întrupată în pământ. Înflorirea continuă a comerţului face să apară noi izvoare de bogăţie, noi relaţii între ţări, un nou echilibru al averilor şi al puterii.

Abia în secolul al XIVJ – le-a prima corabie capabilă

---

70 Yves RENOUARD, *Les Hommes d'affaires italiens au Moyen Age,* Paris, 1949. Cf. de asemenea : Calienne FRANCASTEL, *Le Style de Florence,* Paris, 1958, pp. 18—22.

să înfrunte largul mării a părăsit portul. Până atunci, marile drumuri erau drumuri de uscat. Or, o încărcătură de corabie nu este comparabilă ca importanţă cu cea pe care o poate transporta o caravană de cai uşor încărcaţi. O nouă economie se pregăteşte, o economie a marilor distanţe şi a marilor mişcări de mărfuri. De acum înainte, economia domestică începe să piardă teren; anumite cvasimonopoluri, cum ar fi cel ai postavului florentin sau flamand, sunt ameninţate. În timp ce afacerile îşi extind din ce în ce mai mult aria geografică, în timp ce volumul lor sporeşte, problema transferurilor de bani suferă o schimbare. Bancherii şi oamenii de afaceri italieni sunt cei care au fost de astă dată pionierii noii ordini. În timp ce în secolele al XI-lea şi al XII-lea, ordinea feudală se născuse în regiunile aflate la nord de Loara, noile economii depind de astă dată de fertilitatea spiritului italian. Negustorul rămâne la sediul său şi îşi plăteşte de la distanţă tranzacţiile; pentru a o putea face, el recurge la dezvoltarea cunoştinţelor sale intelectuale. Dinamismul tranzacţiilor la mare distanţă în Locuieşte stabilitatea exploatării bunurilor imobile; el impune o privire speculativă asupra situaţiilor complexe şi o reducere a problemelor de gestiune sau de transfer la o serie de date intelectuale. De aici s-a născut un nou tip de om laic, care îşi reprezintă lumea în chip diferit de omul din trecut. Aceşti oameni nu sunt numai dornici să-şi apere noile posibilităţi de îmbogăţire – şi ei nu mai înţeleg să orienteze politica cetăţilor lor în funcţie de repartiţia teritorială şi în raport cu dogmele politice moştenite de la vechile rivalităţi dintre Imperiu şi Papalitate – ci raţionează întemeindu Hse pe date intelectuale diferite. Ei nu mai cer învăţăturilor din textele sfinte o privire de ansamblu asupra ordinii universului; ei practică o logică diferită, întemeiată pe mânuirea unor noţiuni împrumutate şi ele dintr-o tradiţie, dar distinctă de cea pe care Biserica o elaborase şi o impusese Occidentului în ultimele şase secole. Aristotel şi ştiinţa arabă sunt izvoarele ce le furnizează instrumentele revoluţiei mintale din care va ieşi lumea modernă şi nu e o

întâmplare faptul că marile certuri şi marile contraofensive ale Bisericii se vor desfăşura, în Quattrocento, în funcţie de neoplatonism şi împotriva averroismului.[71]

În secolul al XIV-lea, negustorii şi-au transformat metoda de calcul şi Vi 1 Iani ne spune că ei ştiau că orice lucru se exprimă mult mai bine prin cifre decât prin adjective. Ei învăţau în şcolile lor să mânuiască abacul; învăţau de asemenea măsurarea şi împărţirea geometrică a unei suprafeţe, care vor juca un rol esenţial în organizarea noului câmp figurativ; învăţau, în sfârşit, calculul cu pana, devenit posibil prin adoptarea cifrelor arabe către sfârşitul secolului al XIII-lea. Pe de altă parte, o adevărată revoluţie mintală este provocată de introducerea unei noi modalităţi de calculare a timpului. Nu existase până atunci un decupaj regulat al zilei, după cum nu existase niciun decupaj uniform determinat all anului. Se mergea din sărbătoare religioasă în sărbătoare religioasă; durata orelor era fixată de lungimea inegală a zilelor. Ideea că poate exista un decupaj al timpului independent de ritmul orei solare şi de timpurile liturghiei constituie un act de abstracţie intelectuală a cărui importanţă nu o mai putem măsura. Această nouă idee a stabilităţii timpului făcea imposibilă menţinerea unei tradiţii figurative legate de vizualizarea legendelor, indiferent dacă este vorba de legenda evanghelică sau de legendele sfinţilor. Acţiunea omenească apărând legată nu ca mai înainte de graţia divină, ci de anumite legi naturale întrupate în reguli abstracte, vizualizarea universului devine, în chip necesar, dependentă de cadrele raţionale ale gândirâi practice şi nu de acţiunea morală, ca până atunci. Aşa cum navigatorul poate calcula de acum înainte, raportându-se la stele, poziţia unei corăbii aflate în largul mării, tot aşa oamenii vor izbuti în curând să calcifieze pe uscat situaţia reciprocă a corpurilor raportându-se la reguli matematice deduse din unghiul de vedere. Nu descoperirea textelor antice, accesibile dar neglijate, a

71 Galienne FRANCASTEL, *De Giorgione à Titien : l'artiste, le public et la commercialisation de l'oeuvre d'art, Annales,* nov.-dec. 1960.

determinat înflorirea proiecţiei matematice a corpurilor pe câmpul figurativ cu două dimensiuni, ci practica, devenită între timp curentă, a comportamentelor în funcţie de care omul se situează în universul mensurabil. Pe scurt, omul descoperă că realul coincide cu raţionalitatea şi nu, ca până atunci, cu revelaţia.

De fapt, lucrurile nu s-au petrecut, bineînţeles, chiar atât de simplu. Puţini oameni au fost conştienţi de cotitura înregistrată de societate. Nici Giotto şi nici Martini nu au creat într-o perspectivă prefigurând principiile Quattrocento-ului. Empirismul lor este fragmentar. Un sistem figurativ nu se constituie pentru a răspunde unei priviri de ansamblu noi – şi formată în sine – asupra naturii. El se elaborează paralel cu o nouă conştiinţă omenească şi contribuie în mai mare măsură la formarea, decât la manifestarea ei ulterioară.

Biserica se înscrie în primul rând al celor care au simţit primejdia acestor îndrăzneli. Nu trebuie să ne mire faptul că, de-a lungul întregului secol al XIV-lea, ea a depus mari eforturi pentru a face în aşa fel ca alunecarea sistemului figurativ să nu accentueze ascendentul modernismului asupra societăţii. Ea a luptat pe două fronturi: cel al ereziei – şi am văzut mai înainte că ea izbutise să devieze franciscanismul şi, într-un mod mai general, mişcările spirituale, fără a izbuti să le înăbuşe însă pe de-a întregul – şi cel al raţionalismului. Aici se situează dezvoltările greşit evaluate ale politicii figurative ale domeniului florentin, mai ameninţat decât domeniul sienez, rămas în mai mare măsură sub controlul Romei.

După cum am arătat mai sus, distingem trei generaţii în secolul ăl XIV-lea florentin. Prima era cea a giottismului; a doua este generaţia care, urmând după dezastrul ciumei negre, este martora ofensivei dominicane, o adevărată contrareformă. Tocmai pe ea se cuvine să o studiem acum.

În perioada imediat următoare lui Giotto nu putem găsi niciun artist de reală anvergură; stilul se desfăşoară, din compromis în compromis, între figuraţiile giotteşti şi tradiţiile anterioare, întemeiat pe mânuirea aceloraşi

obiecte figurative, reduse din ce în ce mai mult la valoarea unor clişee. Singurul element modern pe care îl putem distinge este un fel de concepţie anecdotică a scenelor legendare, datorată aparent contactului strâns cu predica. Figurarea este legată de episoade. Uneori, cum se întâmplă în *Arborele Crucii* de Pacino de Bonaguida, ea se străduieşte să introducă o nouă temă. Dar compoziţia lui Pacino ne înfăţişează, între o reprezentare a Păcatului Originar şi triumful ceresc al Sfintei Treimi, o suită de scene care materializează o devoţiune: devoţiunea Rozariului, exerciţiul spiritual recomandat de Sfântul Bonaventura. Ne aflăm în domeniul apărării credinţei. Latura oportunistă şi politică a giottismului a dispărut. Biserica se împotriveşte mai cu seamă corelării legendelor cu viaţa curentă a generaţiilor contemporane, deşi speculaţia raţionalistă nu (îşi face aici de loc simţită prezenţa. Este interesant să confruntăm acest stil eu notele luate pe viu de către miniaturistul Biadaiolo, note ilustrând scene din viaţa florentină.[72] Vedem că maniera de a articula episoade independent de orice cadraj omogen, în aşa fet încât imaginea să semnifice datorită faptului că ea conţine – fără o unificare a punctelor de vedere sau a scărilor – elemente – risipite în timp şi în spaţiu şi care, prin – conexarea lor, se luminează reciproc, corespunde metodei folosite deopotrivă de artişti şi de cronicari. Surprindem legătura dintre carnetul de crochiuri şi operă, organizată fără vreo preocupare oarecare pentru reinventarea sistemului. Experienţa corespunde cu înregistrarea unor detalii succesive fără a da naştere unui sistem figurativ de echivalenţă, care să poată fi substituit ordinii explorării vizuale.

Pe la 1350, cea de-a doua generaţie de pictori care apare la Florenţa este reprezentată mai cu seamă de 6 familie de artişti – Cione, din rândurrle căreia trei fraţi au realizat împreună marile decoruri florentine. Cei doi fraţi

72 Fred. ANTAL. Asupra tui Biadaiolo, cf. -mai ales *op. cit.* pp. 183— 186 şi 262—264. Activ către anii 1328—1335, acest miniaturist poartă numele manuscrisului pe care l-a pictat pentru un bogat neguţător de grîne din Florenţa. Cf. : R. OFFNER, A *Corpus ol Florentine* Pa/nt/ng, New York. 1930

mai vârstnici, Nardo şi Andrea, au dispărut către anul 1365; cel de al treilea, Ja-copo, a trăit până în 1398. Dar cel mai mare dintre ei este al doilea, cunoscut sub numele de Orcagna.

Orcagna este, între anii 1343 şi 1365, pictorul oficial al Florenţei. Numele lui apare în anul 1347 într-un curios document. Pentru a stabili cui să-i încredinţeze executarea unui poliptic destinat bisericii San Giovanni Fuorcivitas, cetatea Pistoia porunci să se facă o listă cu primii cinci pictori ai Florenţei. Fu ales Taddeo Gaddi, care lucrase vreme de douăzeci şi şase de ani împreună cu Giotto; dar Orcagna era cel care figura în capul listei. Ceea ce pare să dovedească că era de pe atunci socotit drept reprezentantul noului stil. În 1352 era înscris în corporaţia sculptorilor în piatră şi în lemn; mai târziu, prezintă modele de pilaştri pentru biserica Santa – Maria del Fiore; în anul 1358 sau în cel următor termină tabernacolul de la biserica Or San Michele, sanctuarul corporaţiilor florentine; în sfârşit, în 1364 este desemnat să dirijeze construcţia – catedralei în calitate de *capomaestro* şi face parte din echipa de artişti care vor elabora proiectul ei definitiv. Între timp, pictează în anifl 1357 retablul Strozzi – care se află şi astăzi în biserica Santa Maria Novella şi care constituie principala mărturie a talentului său şi, în acelaşi timp, a schimbărilor survenite în funcţia figurativă către a doua treime a secolului.

Retablul este aşezat pe altarul unei capele care a aparţinut acelei familii florentine care încercase, înaintea familiei de Medici, să pună mâna pe frânele cetăţii. La începutul secolului al XIV-lea, marii mecenaţi florentini, familiile Peruzzi, Bardi, precum şi o seamă de negustori, îşi au propriile lor capele la Santa Grace, la franciscani. Ei reprezintă pe atunci aripa dinamică a societăţii capitaliste, dar, spre jumătatea secolului, averea lor începe să decline; întemeiată pe prelucrarea lânii venite din Anglia şi din Ţările de Jos, ea decade, deoarece tulburările iscate de pe urma Războiului de o sută de ani i-au sfiit pe oamenii din Nord să caute alte izvoare de avuţie şi să-şi reducă

transporturile, devenite dificile. Anglia îşi leagă bogăţia de cea burgundă şi deşi florentinii posedă centre comerciale şi investiţii la Bruges, ei încetează să mai deţină monopolul fabricării ţesăturilor de lână. Reconversiunea activităţilor cetăţii constituie problema politică florentină a secolului al XIV-lea. Reconversiune care a dat naştere unui secol de tulburări, curmat abia de triumful kii Cosimo de Medici, în anul 1434. Între timp, se accentuează conflictul dintre reprezentanţii familiilor de cavaleri, în primul rând – familia Strozzi, reprezentanţii noului ciclu industrial – cum este familia Aâberti – şi clasele de meşteşugari, din care s-a iscat răscoala ciompilor – *tumulto dei Ciompi* – în scurtă vreme reprimată de un nou tip de om de acţiune: soldatul năimit, condotierul. Ciompii nu erau oamenii de rând ai Florenţei, ci meşteşugari grupaţi în afara oraşului într-un fel de zonă roşie, oameni care doreau să menţină activă o formă de artizanat din care îşi trăseseră averea vechii capitalişti florentini, dar care le asigurase în acelaşi timp şi lor viaţa. Se pare că familia Strozzi nu a căutat să guverneze exclusiv prin asigurarea unei hegemonii pur economice. Familia Strozzi nu a recurs numai la bani ori la arme pentru a-şi întemeia puterea; ea a făcut în egală măsură apel la subordonarea spirituală a concetăţenilor ei. Este greu de spus că împrejurările le-au fostr prielnice, deoarece, în ultimă analiză, Palia Strozzi, omul cel mai bogat din Florenţa în anul 1423, rând comandă lui Gentile da Fabriano *Adoraţia Magilor* pentru a-l impune într-un fel pe fiul său, tânărul Mag din amintita lucrare, ca prinţ al tinereţii, va fi învins de Cosimo. Cu toate acestea, neamul. Strozzi şi nimeni altul este, între anii 1350 şi 1430, adevăratul reprezentant al politicii culturale şi economice florentine. Nimic straniu în faptul că, în anul 1350, ei şi-au rezervat o capelă într-una din cele mai importante biserici ale oraşului; în realitate, procedând astfel, ei urmează obiceiul ţărilor gotice; pretutindeni, în catedralele şi bisericile de dincolo de munţi, bogaţii puneau să li se amenajeze, între contraforturile edificiilor, capele private, după cum făceau şi breslele, împrumutate şi ele de

Florenţa secolului al XIV-lea din lumea contemporană a Nordului. Fireşte, capela Strozzi ne apare ca adăpostind prototipul marilor ansambluri care vor absorbi în Quattnocento grosul activităţii atelierelor florentine şi aceasta datorită mecenatului patronat de Medici şi de aliaţii lor, mai cu seamă de familia Sassetti. Dar, considerată în forma ei particulară, ea stă în primul rând mărturie circumstanţelor cu totul specifice ale vieţii florentine la mijlocul secolului al XIV-lea.

Pictat de Orcagna, retablul cunoscut sub numele deretablul Strozzi prezintă o iconografie precisă. În centru, Hristos tronează într-o *mandorlă,* înconjurat de îngeri purtând instrumentele Patimilor. El este judecătorul dar în acelaşi timp modelul, *calea,* potrivit cu un termen ce avea să devină în scurtă vreme consacrat. Cu mâna stângă, el întinde cheile Sfântului Petru, Prinţul Apostolilor şi capul Bisericii romane; dar, cu mâna dreaptă, îi înmânează Sfântului Toma d'Aquino o carte. îmbrăcat în rasa dominicanilor, acesta este condus de Sfânta Fecioară, în timp ce Sfântul Petru este introdus de Sfântul Ioan Botezătorul, înaintemergătorul credinţei; în faţa acestuia se află Sfânta Fecioară… Este important să constatăm legătura care există între pietatea marială şi ordinul dominicanilor, dar este şi mai important să înţelegem locul acordat Sfântului Toma d'Aquino, alăturat astfel Prinţului Apostolilor îşi pus înaintea lui Pavel şi Laurenţiu, înaintea lui Mihail şi a Ecaterinei care sunt sfinţii al e căror sărbători ritmează viaţa publică a oraşului şi care întrupează în acelaşi timp virtuţile Cuvântului şi Faptei, Biserica luptătoare pe de o parte şi Biserica militantă, pe de altă parte. Locul central revine acestui sfânt dominican, necunoscut până atunci în iconografie, un sfânt ce nu s-a bucurat de slava rivalului său Francisc şi care caută tocmai să-şi ia revanşa.

Predela retablului Strozzi ne arată trei scene care ne confirmă rolul jucat de ordinul Sfântului Dominic în viaţa publică a timpului. Vedem în această predelă, de la stânga la dreapta, celebrarea misterului Cinei celei de Taină de

către dominicani, instituirea lui Petru ca păstor al tuturor oamenilor şi, în sfârşit, exorcismul păcătosului de către braţul secufar pus în slujfba dominicanilor. Vom regăsi cu câţiva ani mai târziu aceleaşi teme figurative pentru aceleaşi funcţii ale clerului, dincolo de zidul bisericii, în capela mănăstirii dominicanilor, faimoasa Capelă a Spaniolilor, în care se va manifesta prin Andrea da Firenze cea de-a treia generaţie de artişti florentini ai secolului al XIV-lea.

Dacă, plastic vorbind, Capela Spaniolilor este infinit mai impresionantă decât retablul Strozzi, este interesant să constatăm că, în lucrarea din urmă, trecerea spre o nouă figurare se anunţă brusc prin asocierea exactă a temei alese şi a stilului. Capela Strozzi nu se reduce numai la retablul aşezat pe altar; cei trei pereţi sunt acoperiţi cu fresce monumentale, datorate mâinii lui Nardo di Cione, fratele lui Andrea. Aceste fresce înfăţişează *Paradisul, Infernul* şi *Judecata de Apoi*. Întâlnim în d-le nu numai tema clasică a marilor ansambluri figurative, pictate sau sculptate, ale Evului Mediu gotic, dar, în speţă, *Infernul* este înfăţişat împărţit în cercuri şi în compartimente, aşa cum l-a văzut Dante. Numai retablul prezintă o iconografie *modernă.* Şi nu e o întâmplare faptul că această noutate este asociată cu preamărirea pietăţii dominicane. Retablul Strozzi a fost pictat îndată după marea catastrofă petrecută la Florenţa în secolul al XIV-lea: ciuma neagră. În mai puţin de cinci ani, după 1348, flagelul care pustiise Toscana a redus cu mai mult de jumătate – ba, poate, chiar cu două treimi – populaţia unor oraşe ca Florenţa şi Siena. El fu de îndată prezentat ca un flagel al lui Dumnezeu şi a slujit drept pârghie pentru recucerirea mulţimilor de către dominicani. împletind teroarea cu speranţa îngustei căi a salvării prin credinţă, potrivit cu inspiraţia creatorului lor, dominicanii au încercat să *supună* noua societate. Familia Strozzi a fost cea care i-a impus cadrul, asociindu-se cu braţul secular. Asistăm atunci la un val de propovăduire a Evangheliei. Dominicanul propovăduieşte, controlează, arde; el obţine toate mijloacele. Biserica nu pune stăpânire

numai pe bunurile lăsate de morţi, ea controlează şi conduce pe cei vii, obţine legate şi danii care pot fi comparate cu valul care a asigurat, către anul 1.000, înflorirea artei romanice. Numai confreria Or San Michele a adunat în cinci ani, după 1350, trei milioane şi jumătate de florini de aur: averea unui stat. De fapt, dominicanii controlează întreaga viaţă publică şi privată a timpului lor.

Aşa cum sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui următor constituiseră era franciscanismului, tot aşa sfârşitul secolului al XIV-lea a constituit era tomismului. Încă din anul 1350, dominicanii câştigaseră partida: ei deviaseră elanul spiritual de la mila pentru aproapele şi făcuseră din Francisc un slujitor al papalităţii. Le rămânea acum să-şi impună supremaţia înlocuindu-i pe franciscani şi în domeniul dogmatic. Am văzut că, încă de la începutul secolului al XIV-lea, adică de pe vremea lui Giotto, existau germenii bine conturaţi ai unui raţionalism intelectual întemeiat pe tipuri de activitate care vor asigura. În cutând, bogăţia şi puterea unor noi grupuri sociale. Spre sfârşitul secolului, negustorul va ceda întâietatea bancherului şi omului politic, care îşi întemeiază puterea nu, ca mai înainte, pe forţa armelor, ci pe circulaţia ascunsă a bogăţiei. Este sfârşitul economiei domestice şi, în acelaşi timp, sfârşitul concordanţei absolute dintre univers şi o gândire divină. Dominicanii se vor strădui să capteze noile forţe, să le abată în sensul fanatismului lor, tot aşa cum procedaseră mai înainte cu mila franciscană. Sfântul Toma d'Aquino deviază *ad majorem Del gloriam* primejdia unei culturi raţionale. În fond, Biserica a întreprins întotdeauna contrareforme, ou o extraordinară statornicie de metodă. Ea creează rareori condiţiile acţiunii, se revoltă mai întâi pentru a tolera după aceea, convertind răul în bine şi zdrobindu-i doar pe cei care refuză compromisul. Fie că este vorba de un costum, fie de o metodă de gândire, ea acţionează simultan prin persuasiune şi, atunci când e cazul, prin forţă. La sfârşitul secolului al XIV-lea, apar picturi reprezentându-l pe dominican predicând în piaţă; altele îi reprezintă de

asemenea pe sfinţii ordinului, mai numeroşi dacă nu mai populari decât Francisc. Inchiziţia va aduce la Florenţa, la sediul ordinului, pe Sfânta Ecaterina din Siena, care îl va accepta pe duhovnicul dominican, scăpând astfel de soarta lui Savonarola. În ceasul în care aristote lismul umanist se pregăteşte să alimenteze speculaţia logică a Europei, un alt aristotelism, creştin de astă dată, va izbuti, cu mai mult succes decât contrareforma din secolul al XVI-lea, să apere, să conducă, să îndrepte, fără a exclude nici calea mistică, nici devoţiunile mariale – mai cu seamă, practica *Rozariului* – nici calea intelectuală.[73]

Întregul program al unui secol este prezent în organizarea retablului Strozzi. Ceea ce nu înseamnă că îl considerăm drept una din marile capodopere ale picturii. Suntem confruntaţi aici cu un fapt extrem de interesant atât pentru studiul genezei unui sistem figurativ, cât şi pentru aprecierea rolului pe care l-au jucat, în general, sistemele figurative în viaţa socială.

Enumerând toate intenţiile lui Orcagna, am fi putut crede că vom descoperi o lucrare – frumoasă şi în acelaşi timp polivalentă prin bogăţia de virtualităţi incluse într-un dat elaborat simultan de artist, de comanditar şi de cenzorii lor comuni. Or, suntem surprinşi descoperind o lucrare aparent de o redusă originalitate. La prima privire, avem impresia unui retablu gotic; forma absoarbe, ca să spunem aşa, subtilităţile înţelesului. Şi astăzi recunoaştem mai întâi formele care, purtătoare de semnificaţii noi, exprimă noile evidenţe. Orcagna era un meşteşugar; opera lui conţine, în abstract, toate semnificaţiile care deschid calea spre viitor, fără ca vreuna să fie formal prezentă în ea. Chiar după ce am izbutit să reconstituim sensul, adică, mai exact, intenţiile lucrării, continuăm să nu *vedem* – în corn creţ – altceva decât un ansamblu conform cu tradiţia. Elementele materiale de care s-a slujit autorul, scriitura sa, fac parte din tradiţia goticului: ele nu semnifică prin ele

73 Giuseppe TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo dai XIII al XVI secolo,* Neapole, 1934, şi volumul tratînd despre : *Cinquecento de la Storla- letterarla d'Italia,* VALLARDI, ed. III, Torino, 1945.

însele intenţiile creatorului. Un Giotto sau un Martini au fost mari pentru că au izbutit să inventeze semne care nu intraseră încă în vreo convenţie, nici nu fuseseră vreodată folosite, semne *în care raporturile inteligibile între perceput şi imaginar sunt descoperite fără a necesita vreo transpunere oarecare de valori în ordinea expresiei abstracte.* Limba lui Giotto, care se potrivea problemelor ridicate de conflictul dintre Spirituali şi ortodoxia franciscană, nu mai aderă de astă dată cu stricteţe la intenţiile dominicanilor. În opera lui Orcagna giottismul se destramă în eclectism; stilul este combinatoriu, fără a fi creator.

Ceea – ce nu înseamnă că dominicanii n-ar fi dorit să-şi descopere *propriul lor* artist; ei nu au subestimat nicidecum sprijinul pe care l-ar fi găsit într-un stil care să le fie propriu şi au înmulţit, de fapt, încercările în întreaga perioadă de la sfârşitul secolului. Am mai arătat că decoraţia Capelei Spaniolilor constituie un dublet al retablului Strozzi. Ne aflăm, de astă dată, în sanctuar. Capela slujea ca loc de întrunire pentru consiliul ordinului; tot aici se desfăşurau procesele intentate pentru erezie. Aici a făcut act de supunere Sfânta Ecaterina, sperând pare-se în perspectiva unui compromis încununat de întoarcerea papilor la Roma. Vedem cum se dezvoltă aici, în orbita ordinului, serii de imagini dogmatice şi preamărind planurile dominicanilor, paralel cu teme pioase foarte populare: – terna Sfintei Fecioare a Umilinţei, tema Sfintei Fecioare alăptând, completate de viziunea Sfântului Bernard sugând la sânul ei. Dar tocmai Capela Spaniolilor este locul în care se concretizează cel de-a l doilea efort întreprins de ordin pentru a crea un stil figurativ dominican.

Artistul este un alt Andrea şi el parcurge o carieră surprinzător de asemănătoare cu cariera lui Orcagna. Înscris începând din anul 1343 în matricolele corporaţiei *Medici e Speziali,* acest Andrea figurează în anul 1366 printre membrii unei comisii alcătuite pentru a superviza lucrările de – finisare a Domului din Florenţa. El figurează

în această comisie pe focul al doilea, din nou în urma lui Taddeo Gaddi, situaţie asemănătoare întrucâtva cu cea în care se aflase Orcagna în anul 1347. Se spune că el a executat un proiect pentru catedrală, dar acest proiect nu a fost realizat. În schimb, a pictat în aceeaşi perioadă – 1366 – 1367 – frescele de la Santa Maria Novella, trecând şi el în slujba dominicanilor, care hotărau şi împărţeau toate comenzile. Trei mari compoziţii sunt dispuse în trei panouri pe laturile şi fundul capelei. Ele reprezintă: în faţa intrării, *Răstignirea Domnului*; fa stânga, *Triumful Simţului Toma d'Aquino*; la dreapta, *Cârmuirea Bisericii.* Deasupra intrării şi în compartimentele bolţii, alte compoziţii întregesc ciclul. Spectatorul aflat în centrul sălii avea deci sub ochi esenţialul doctrinei: amintirea vie a Patimilor Domnului; slava Sfântului Toma, interpret al căii intelectuale a mântuirii; triumful Bisericii, conducătoarea sufletelor celor drepte redincioşi.

Fiecare din aceste ferei fresce este foarte diferită de celelalte. *Triumful Sfântului Toma* este o imagine, aproape în sensul saint-sulpidan al – termenului, fără spirit şi fără compoziţie. *Cârmuirea Bisericii* constituie una din cele mai ingenioase plăsmuiri ale Evului Mediu în amurg. În primul plan, în stânga, vedem catedrala din Florenţa, acea Santa Maria del Fiore la al cărei proiect de finisare tocmai se lucra. I-a fost construită o cupolă care, forţând lucrurile, ne-ar putea-o sugera pe cea creată de Bruneâleschi cu şaizeci de ani mai târziu, ceea ce ilustrează durata şi îndărătnicia intenţiilor, precum şi necesitatea de a studia pe parcursul unei lungi perioade problemele legate de elaborarea tuturor formelor gândirii. Andrea pictează, aşadar, cadrul viitor al vieţii florentine. Înşiraţi înaintea faţadei, în jurul papii, reprezentant al lui Dumnezeu pe pământ, slujitorii bisericii sunt grupaţi în jurul dominicanilor. Aceştia adună mulţimile aşa cum păstorul îşi adună turmele – o h-ită de din aminteşte jocul de cuvinte acceptat de ordin: *Domini canes* (Crinii Domnului – n.tr.) – le fac să se roage înaintea bisericii, înaintea papii, înaintea lui Dumnezeu. În dreapta, conduşi de sceptrul

unui pastor, oamenii primesc învăţătura atât prin predici, cât şi prin doctrina elaborată în carte. Compoziţia se desfăşoară apoi, în spirală, pe mai multe niveluri. Vedem, La început, cu o reminiscenţă discretă a ispitirii Domnului, corul bărbaţilor practicând virtuţile, dansând, ascultând muzică, primind apoi binecuvântarea unui pastor dominican, chezăşie a mântuirii. În sfârşit, deasupra catedralei, condus tot de un membru al ordinului, sufletul drept-credinciosului pătrunde pe poarta Cerului. El este ¡întâmpinat acolo de corul sfinţilor şi al preafericiţilor şi i se îngăduie să contemple corul îngerilor, înconjurându-l pe Hristos în deplinătatea slavei sale. Nu s-ar putea imagina un comentariu mai ingenios, mai explicit, al doctrinei. Fresca este foarte amuzantă atunci când o descifrăm. Dar, în execuţie, ea ni se înfăţişează ca o aglomerare de detalii cunoscute, începând cu miniaturi şi sfârşind cu marile opere giotteşti, fără ca stufoasa compoziţie să pună în valoare sub raport plastic, aşa cum o va face mai târziu Gentile în *Adoraţia Magilor,* un episod captivant din punct de vedere vizual, generator al *unei ordini optice care să se poată suprapune peste o ordine inteligibilă.* Opera nu posedă o unitate plastică; ea rămâne o suită de episoade, legate în plan intelectual, dar uniforme în plan vizual. Fresca nu este decât comentariul unui text sau, mai bine spus, al unui program scris.

Cunoaştem de altminteri textul care stă la temelia frescei lui Andrea; el a fost scris de un dominican, Passavanti, autorul lucrării *Oglinda Adevăratei Căinţe*[74]. Un alt frate predicator, Domenico Cavalca, de la mănăstirea Santa Caterina din Siena, este şi el autorul unei *Vita contemplativa* şi a unei *Vieţi a sfinţilor* care vor inspira, chiar în această perioadă, pe maeştrii din Pisa, la Campo Santo, şi pe pictorii de la San Antonio Eremito: Lorenzo Monaco şi

Starnina, în timp ce Spineilo Aretino va fi pictorul

74 Passavanti, stareţ la Santa Maria Novella, mort în anul 1357, este autorul unei culegeri de predici intitulate *Specchio della vera Penitenza.* Atelierul lui Andrea da Firenze este activ în capela dominicanilor de la Santa Maria Novella către anii 1366—1368 Cf. : F. ANTAL, op. cit, pp. 221 şi 249.

vieţii benedictine. Predicatorii au furnizat, aşadar, sistematic materia diferitelor serii, autorizate de Biserică şi îndeajuns de variate pentru a răspunde diverselor forme ale sensibilităţii. Dacă se înţelege de la sine că, la Santa Maria Noveila, Capela Spaniolilor reprezintă versiunea care se apropie cel mai mult de dorinţele lor, ei nu au eliminat cu toate acestea pe de-a întregul din acţiunea lor controlată seria ascetică, ce corespunde şi ea unor nevoi evidente ale publicului şi este, în ultimă instanţă, mai puţin primejdioasă decât cea spirituală.

Dar nu această problemă ne interesează acum. În perspectiva studiului originii unui sistem figurativ deosebit de cel al trecutului, este important să constatăm că toate eforturile făcute pentru a-i determina forma prin conţinuturi au eşuat. În toate epocile, artiştii au primit din partea comanditarilor respectivi programul minuţios al obiectivelor de atins. Cei ce plătesc înţeleg să fie serviţi. O echipă de artişti nu este instalată într-un edificiu pentru a crea liber monumente de artă destinate viitorului. Societatea a recunoscut întotdeauna valoarea activă a limbajului figurativ, în Egiptul antic, faraonii şi bogătaşii nu se simţeau furaţi atunci când un admirabil ansamblu de fresce sau de sculpturi era ascuns pe veci privirilor. Această apreciere a eficacităţii imaginii cunoaşte toate gradele. Fie că este vorba de opera ascunsă, care nu este menită nici unui public, fie, dimpotrivă, aşa cum se întfâmplă în lumea occidentală a Evului Mediu şi a Renaşterii, de cea care învaţă publicul, ni s-au păstrat exemple grăitoare pentru toate gradele imaginabile de publicitate. Dispunem de asemenea programe şi în ce priveşte epoca clasică, Iuliu al II-lea l-a suportat pe Michelangelo în timpul întregului său pontificat, încredinţat că numai acest om putea să-i realizeze planurile şi să impună continuarea, după moartea sa, a unui program politic şi religios care a şi fost, de fapt, reluat de către succesorii lui şi a rămas efectiv viu în mijlocul nostru mai cu seamă pe plafonul Capelei Sixtine şi în statuia lui *Moise* de la San Pietro în Vincoli. Am publicat

odinioară minuţioasele instrucţiuni date lui Girardon de către Perrault şi

Colbert, la începutul măreţei construcţii de la Versailles, atât cu privire la călătoria artistului în Italia, cât şi cu privire la crearea mormântului Cardinalului de Richelieu[75]. De fiecare dată când o confruntare este posibilă, ne dăm seama cu câtă fidelitate au urmat artiştii instrucţiunile primite. Dar de aici şi până la concluzia că ei nu fac decât să parafrazeze un text, până la a ne imagina că opera poate fi desprinsă de propriul ei limbaj, este o mare distanţă. Fie că este vorba de Orcagna, fie de celălalt Andrea, şi el din Florenţa, dominicanii au introdus toate elementele de semnificare şi toate noutăţile ce puteau fi concepute în ingenioasele programe pe care le impuseseră pictorilor ce lucrau pentru ei. Aceste programe erau, în sine, mai subtile, mai noi, mai interesante, decât cele după care au lucrat Giotto sau Duceio şi decât vor fi, mâine, cele ale lui Masaccio şi Uccello. Cu toate acestea, nicio operă de seamă nu s-a născut din ele. Nici Orcagna, nici Andrea, nu au impus artiştilor viitorului un mod de a reprezenta lumea cu o atât de pertinentă conformitate cu geniul sistemelor figurative încât generaţiile următoare să fi putut crede că acest» mod ide reprezentare constituia o metodă de a picta lumea aşa cum este ea, întrupând totodată valorile indispensabile pentru buna funcţionare a societăţii.

Într-un singur caz, una din compoziţiile lui Andrea este înzestrată cu această valoare estetică de anticipare, care consacră valoarea unui artist. *Răstignirea Domnului* din Capela Spaniolilor, pictată pe panoul din faţa intrării, este deosebită de celelalte lucrări. Aici, poate mai puţin legat de un program logic, artistul a imaginat un sistem de prezentare în care se prefigurează sistemele figurative ale vremurilor noi. În timp ce, în celelalte două fresce, peretele constituie un suport care închide imaginea, spaţiul rămâne deschis în *Răstignirea Domnului.* Crucea se

75 Pierre FRANCASTEL, *Cirardon,* Paris, 1928 : *Les marchés du tombeau,* pp. 43—44 şi, mai ales, instrucţiunile date de Perrault lui Girardon, pp. 48—50.

înalţă în gol, ca şi cum zidul ar fi fost anulat; aerul circulă. Nu vom mai întâlni această viziune decât în opera lui Mantegna, cu un secol mai târziu, iar Tintoretto nu va face decât să adânceaşca această experienţă sensibilă a spaţiului vizual în *Calvarul* de la San Cassiano[76]. Mai apropiat de Andrea, Masolino va folosi în *Răstignirea Domnului* de la San Clemente din Roma aceeaşi construcţie figurativă. Ceilalţi artişti ai Quattrocento-ului îşi vor orienta însă căutările pe direcţii cu adevărat nenumărate.

Căci nu este suficient ca un artist să fi indicat posibilitatea unui sistem pentru ca acesta să se dezvolte şi să slujească de model generaţiilor următoare. Vom examina deci raţiunile pentru care altele au fost jocurile de combinaţie care au servit drept mod de expresie figurativă noii societăţi născute din dezvoltarea, în cercul florentin, a unui nou tip de individ, mai sensibil la raţionalitate decât la emoţie şi dornic să facă manifeste valori diferite de cele ale Evului Mediu, fără a înceta să selecţioneze puncte de referinţă în obiceiurile şi ritualurile înnoite ale vieţii sociale şi religioase. Istoria apariţiei sistemului figurativ ai Renaşterii nu este cea a unei tehnici care, o dată pusă la punct, generează un număr infinit de obiecte imaginare informate în chip automat de sistem. Nu este vorba de o dezvoltare liniară plecând de la un anumit număr de principii schematizate. Se realizează o adaptare între noile legi şi capacităţile de intelecţie şi de integrare aflate simultan în spiritul artiştilor şi în spiritul diferitelor cercuri ale publicului. Orientarea este spre un echilibru al posibilelor. Pe parcurs, sunt abandonate multe din căile deschise de imaginaţia anumitor pictori. Un stil nu încetează niciodată să se formeze. Şi, în măsura în care izbuteşte să propună soluţii simple, limpezi, evidente, în măsura în care elimină speculaţiile abstracte şi se identifică cu soluţii optice, stilul Renaşterii va da mai cu

76 *Răstignirea Domnului* ide Mantegna, aitlată la Muzeul Luvru, constituia panoul central al predelei retablului veronez închinat vieţii Sfîn- tului Zeno, şi pictat între anii 1457 şi 1459. în privinţa lui Tintoretto, mă gîndesc mai ales la *Calvarul* din strana bisericii San Cassiano, de ia Veneţia.

seamă spectatorului impresia că se află în faţa unei ferestre deschise asupra naturii.

De la Giotto la Andrea da Firenze, am văzut cum artiştii au urmat o serie de experienţe în care, judecând global, s-a acordat o însemnătate din ce în ce mai mare programelor în detrimentul artei. De fapt, această situaţie rezultă din aceea că Biserica, ce deţinea din raţiuni economice mijloacele comenzii, s-a opus activ dezvoltării raţionale a gândirii moderne pe care o întrevăzuse Giotto, ca şi Boccaccio, contemporanul său. Fără îndoială, nuanţele pietăţii dominicane erau de asemenea înzestrate cu un anumit caracter de modernism şi adaptate noilor condiţii ale vieţii. Ele impuneau, cu toate acestea, pictorului să respecte, între universul lucrurilor văzute şi cel al lucrurilor ştiute ori crezute, anumite tipuri de conexiunii incompatibile cu exerciţiul unei gândiri, unei ¡limbi şi unei figurări cu adevărat noi. Vedem, aşadar, cum se ridică o serie de noi probleme. Putem oare considera că, la un moment dat, la începutul Quattrocento-ului noua gândire a timpurilor moderne s-a răsfrânt dintr-odată în opere figurative adaptate întocmai la postulatele ei? în ce mod, prin mijlocirea căror procedee, existenţa unui nou mecanism al figurării s-a afirmat într-o bună zi?

Când am scris prima parte a acestei lucrări, îmi scăpa cu totul un aspect al problemelor pe care le evoc aici. Atenţia mea era atrasă de imposibilitatea de a considera arta drept un simplu procedeu de transcriere pe o suprafaţă plană a unei realităţi optice identificabile cu percepţia euclidiană. M-am străduit să demonstrez atunci, alegând ca subiect de studiu ansamblul picturii occidentale, cu începere din secolul al XV-lea şi până în zilele noastre, legătura existentă între o societate mobilă şi reprezentarea plastică a universului. Mi s-au reproşat pe atunci mai cu seamă două lucruri: de a fi fragmentat actul imaginar potrivit cu o metodă care amintea de decupajul funcţiilor unitare ale spiritului în categorii; de a fi subordonat unei tehnici impulsul creator al indivizilor. Or, dacă socotesc şi astăzi că, pentru a studia o problemă a

vieţii, este legitim să urmăm căile în chip necesar neadecvate ale analizei, dacă, pe lângă aceasta, socotesc tot atât de legitim să fac o distincţie între instrument şi utilizarea care i se dă, consider totodată indispensabil să reiau asupra unui anumit punct demonstraţia încercată de mine mai înainte.

Nu îmi reneg precedenta lucrare. Era necesar – în orice caz, în ce mă priveşte – să trec prin această etapă: să devin conştient de strânsă legătură care se stabileşte între un stil figurativ – arbitrar – şi o societate, iluând în primul rând ca premisă studierea unuia din instrumentele sale – spaţiul. Cu toate acestea, îmi pare astăzi că problema spaţiului nu constituie decât un aspect limitat al proceselor de elaborare a sistemelor figurative, în speţă – al celui specific Quattrocento-ului.

Speculaţia asupra spaţiului, a cărei /iniţiativă a aparţinut mai cu seamă lui Brunelleschi, Donatello şi Masolino, cel puţin sub forma în care ea s-a instituţionalizat în domeniul florentin, se întemeiază, în mod absolut evident, pe voinţa de a construi un univers măsurat prin mijlocirea metodelor geometriei. Este neîndoielnic faptul că vulgarizarea treptată a acestui sistem a contribuit ia o amplă informare a viziunii generale a lumii în răstimpul a multe generaţii. Legată de un nivel de cunoaştere abstractă, precum şi de o tehnică din ce în ce mai perfecţionată şi mai sistematizată, perspectiva liniară a acreditat vreme îndelungată o anumită reprezentare generală a universului, atributivă de valori şi de mijloace de evaluare a evenimentelor şi actelor omeneşti şi aceasta până în ziua în care nu a mai fost socotită revelatoare în privinţa legilor naturii, ci reprezentativă pentru puncte de vedere sociale. Cu toate acestea, rolul jucat de perspectiva liniară şi, în general, de reprezentarea spaţiului, nu constituie decât unul din aspectele unui proces cu mult mai bogat.

Însuşi Alberti, atât de frecvent invocat în sprijinul tezelor lor şcolăreşti de critici puţin sensibili la analiza imediată a operelor figurative, era întru totul conştient de

caracterul parţial al speculaţiilor sale asupra unei anumite forme a spaţiului proiectiv, de care numele său este foarte pe nedrept legat. Nu dorim să aducem decât o singură dovadă în acest sens: textul care figurează într-un mic tratat scris, spre sfârşitul vieţii, pentru Lorenzo de Medici, sub titlul: De *trivia* sau De *causis senatoriis*. În acest text, ce! care este prezentat ca fiind doctrinarul transferului fidel al realului pe câmpul figurativ îşi dezvoltă ideile privitoare nu la tehnicile iluzionismului spaţial, ci la funcţiile picturii într-un cadru social. Călăuzit de spiritul retoric specific epocii sale, el enumeră şi sistematizează mai întâi cele şase subiecte care merită să reţină atenţia Prinţului, arătându-ni-se astfel a fi, mai cu seamă, iniţiatorul procesului prin care societatea devine conştientă de posibilităţile oferite de imagine propagandei. Cele şase subiecte asupra cărora spiritul Prinţului merită să zăbovească’s/în deci: Legea, meritul, armele, asociaţiile, finanţele şi obiceiurile. Aâberti enumeră după aceea cele şase raţiuni care îl atrag pe de sau pe un, cu alte cuvinte – hotărârea de luat în aceste şase materii şi anume: posibilul, necesarul, lesniciosul, cinstitul, utilul, plăcutul şi contrariile lor. El mai enumeră cele şase accidente care alterează evenimentul prevăzut sau pregătit; în sfârşit, cele şase accesorii care constituie instrumentele evenimentului: persoana, locul, lucrul, cauza, timpul şi modalitatea. În timp, el distinge trei momente: viitorul (primul în ordinea importanţei), prezentul şi trecutul. El leagă aceste modalităţi ale timpului – *hoc prins, illud simul, alind posterius* – de ceea ce numeşte *ordo.* Tocmai acest *ordo* este cel care determină modurile de a fi şi, fireşte, modurile de prezentare. Alberti mai precizează, în altă parte, că lingvistica, aflată în plină dezvoltare în vremea lui, trebuie să elibereze gândirea de sub povara regulilor rigide ale logicii aristotelice, sau, mai exact, că trebuie să instaureze, într-o nouă perspectivă lingvistică, un nou punct de vedere logic, în care cuvântul nu va mai fi semnul imuabil al unei idei, ci o aproximare provizorie, suport al unei creaţii pururi înnoite. Alberti este astfel

vestitorul lucrării *Institutiones dialecticae* de la Ramée (1543), al *Minervei* de Francisco Sánchez (1587) precum şi – prin intermediul lucrării Rat/o *Studiorum* – al *Gramaticii* de la Port Royal1. Nu există nicio raţiune să credem că omul care introduce, încă din anul 1470, dubla funcţie instituţională şi prospectivă – pentru a folosi un cuvânt la modă – a limbajului ar fi nutrit idei rigide în domeniul figurării. În sine, practica perspectivei liniare nu implică nicidecum o privire sclerozată, aceasta însă în măsura în care ea nu este considerată drept o reţetă de atelier – adică tocmai ce se face de o sută de ani încoace! Dacă, dimpotrivă, e socotită drept ceea ce este, adică drept unul din procedeele interpretative ale artei, ea oferă o soluţie unor

1 Sub numele de P.J. Oliver (şi la cota Res. X – 839), Biblioteca Naţională posedă un mic volum în octavo, editat la Rasei în anul 1538 şi conţinând câteva opuscule de Pedro Juan Oliver (două), Celio Calcagnino, L.B. Alberti şi Ph. Melanchton privitoare la unele din operele lui Cicero. Marca tipografică se află la sfârşitul culegerii: *Basileae, în otficin*a *Roberti Winter, Anno MDXXXVIII, Mense Martlo.* Pe frontispiciu putem citi următorul titlu: *În M.T. Ciceronis de* Somrnic *Sdpionis fragmentum Petri loannis Olivari Valentini scholla, partim quam antea emendatoria, partim nune primum în lucem edita. Ejusdem Pet. Io. Olivarii în Ciceronis phiiosophiam moralem TA KEFALAIA. Ad haec disquisitiones aliquot în Libros ofticiorum Ciceronis, Caelio Calcagnino autore. Leonis Baptistare Alberti Florentini de Causis Senatoriis, în Ciceronis lib. 2 de Officiis locum, brevis illa quidem, şed accuratissima interpretatio, ab exemplo idiographo descripta, nec evulgata hac tenus. Basileae.* (Şcolii de Pedro Juan Oliver la fragmentul Visul lui Scipio de M. Tullius Cicero, parte corectând pe cele dinainte, parte acum editate pentru prima oară. De acelaşi P.J.O., la filosofia morală TA KEFALAIA a lui Cicero. La aceasta (se adaugă) câteva cercetări la lucrarea *Despre îndatoriri* a lui Cicero, întocmite de Caelius Calcagnino. (Lucrarea) lui Leon

Battista Alberti din Florenţa *Despre procesele senatoriale* (e un comentariu) la cartea a doua a (lucrării) lui Cicero *de Officiis,* acea interpretare. succintă dar i foarte acurată, transcrisă după exemplarul original şi nepublicată până acum. La Basel.) Opusculul lui Alberti ocupă zece pagini: 73 – 82. Pe pagina 73 citim un nou titlu: *Trivia, Doctiss. Vârî Leonis Baptistare de Albertis Florentini, Trivia, sive de causis senatoriis în M.T. Ciceronis Locum lib. 2 de Officiis, brevis illa quidem şed accuratissima interpretatio: ad magnificum virum Laurentium Medicen* (Trivia. A preaînvăţatului bărbat Leon Battista Alberti din Florenţa. *Trivia* sau *Despre procesele senatoriale,* acea scurtă dar foarte acurată interpretare a pasajului din cartea a doua din *de Officiis* de M.T. Cicero, magnificului bărbat Lorenzo de Medici). Restul paginii este ocupat de o dedicaţie în care sunt elogiaţi preceptorii lui Lorenzo – Landinus şi Lentilius. La pagina 82 figurează un tablou (exemplo idiographo), rezumând afirmaţiile consemnate în paginile precedente.

probleme limitate de împărţire a câmpului figurativ. Folosirea ei nu influenţează nici semnificaţia acordată temelor, nici semnificaţia elementelor pe care ea le repartizează.

Aruncând o privire asupra planşelor lui Viator, primul teoretician francez al perspectivei liniare la începutul secolului al XVI-lea, vedem cum sistemul de proiecţie care culminează cu o compartimentare a spaţiului bidimensional al operei nu este, în cazul lui, câtuşi de puţin îndreptat spre stabilirea unei identităţi între ansamblul universului perceput şi reprezentarea sa parţială pe pânză[77]. Ţelul picturii este de a desprinde *fragmente* de realitate şi de a le asocia pe un câmp limitat, conferindu-le un caracter de iluzie, despre care am văzut că nu decurge din conformitatea întregului cu realul, ci, dimpotrivă, din integrarea într-o imagine a unor elemente *eterogene,* izolate cu bună ştire de real în funcţie de

77 Liliane BRION-GUERRY, *jean Pèlerin-Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective,* Paris, 1962.

reprezentările şi de facultăţile operatorii ale unui mediu. Vedem de asemenea, la Viator, cum unul din ţelurile metodei constă în a disocia implantarea în sol de aparenţa figurilor sau a obiectelor înălţate în spaţiu. *Distorsiunea este regula absolută a proiecţiei figurative.*

La Masolino, în panoul de la Neapole, ea se manifestă prin suprapunerea unor locuri imaginare distincte; cu timpul, distorsiunea apare chiar la nivelul structurii elementelor constitutive ale ansamblurilor. Pictura Quattrocento-ului evoluează atunci către scenografie şi nu către epură. Ulterior, perspectiva liniară va deveni mult mai experimentată şi combinatorie, atunci când, îndeplinind funcţii formative – cum se întâmpla în cazul reprezentării unor ansambluri arhitectonice – imaginea va folosi de preferinţă o combinaţie între perspectiva de fugă şi perspectiva infinită. În sfârşit, *Gioconda* îşi datorează surâsul faptului că Leonardo nu privea din acelaşi unghi modelul şi pânza pe care o picta. Numai profilul face posibilă proiecţia statică a unei figuri. În orice compoziţie ordonată de o parte şi de alta a unui ax de fugă, este (fatal să se întrepătrundă elemente *care* se prezintă ochiului sub unghiuri diferite şi sunt fixate potrivit cu unghiuri arbitrare. Aceasta este raţiunea pentru care perspectiva liniară s-a dezvoltat în secolul al XV-lea combinată cu alte metode.

Dacă ezităm întrucâtva să considerăm că ciclul figurativ al Renaşterii ar începe dintr-odată cu opera lui Brunelleschi şi Masolino, o facem mai puţin din pricină că un asemenea punct de vedere rămâne legat de tradiţionala credinţă în caracterul natural al structurilor imaginare, decât din pricină că el reţine numai un singur aspect al problemelor tehnice ale reprezentării. Înceata acumulare a instrumentelor de expresie nu exclude descoperirea, în chip necesar bruscă, a unui nou sistem. Dar un sistem imaginar nu se manifestă exclusiv prin intermediul uneia din căile de expresie care slujesc drept suport unui stil. Se cuvine deci ca speculaţiile asupra spaţiului să-şi afle aici din nou locul în ansamblul speculaţiilor figurative şi să fie

considerate ca izvor al unui sistem deosebit de cel al generaţiilor precedente, fără ca noi să căpătăm astfel dreptul de a postula apariţia unei rupturi totale, de altminteri de neconceput. Prezenta noastră anchetă trebuie astfel să plece de la ideea unei mutaţii a valorilor care să fie compatibilă cu menţinerea unor ample secţiuni din vechile practici figurative. Credincioşi metodei noastre, vom porni de la analiza câtorva lucrări reprezentative, pentru a ne ridica apoi ila cugetare.

Frescele capelei Brancacci din Biserica del Carmine de la Florenţa constituie monumentul cu adevărat nepieritor al operei lui Masaccio, dispărut la 27 de ani, în 1428. Venit aici în urma lui Masoilino, tânărul Masaccio a pictat în doi ani mai multe compoziţii întru totul reprezentative pentru situaţia picturală a acelei vremi. S-au impus cu deosebire două compoziţii: *Sfântul Petru plătind tributul* şi *Adam şi Eva izgoniţi din Rai.* Cu toate acestea, subiecte cum ar fi: *Sfântul Petru botezându-i pe neofiţi* sau acelaşi *Sfânt Petru trecând printre infirmi şi împărţind săracilor bunurile comunităţii* sunt, poate, mai revelatoare în privinţa unor metode sortite celui mai strălucit viitor. Într-adevăr, *Sfântul Petru plătind tributul* este o operă în care concepţiile spaţiului-timp sunt, în ansamblul lor, conservatoare. Subiectul este prezentat aici într-un spaţiu indeterminat, nonmensurabil; trei episoade se juxtapun în timp: Iisus cerând să i se arate dinarul de dajdie, Petru descoperind moneda în gura unui peşte, soldatul lui Cezar primind tributul. Regăsim aici tradiţii vechi, contradicţie flagrantă cu ipoteza spaţiului unitar corespunzând surprinderii optice a lumii exterioare şi proiecţiei ei fidele pe un perete. Tot aşa, Adam şi Eva se detaşează pe un fundal neutru. Nu ne aflăm departe de metodele lui Duceio, excepţie făcând, firește, redarea figurilor.

Ocupându-mă, odinioară, de problema spaţiului, cred că am fost întrucâtva nedrept faţă de Masaccio. Sunt mai convins decât oricând de faptul că Masolino l-a întrecut în ce priveşte mânuirea perspectivei liniare la începuturile ei,

dar mai cred că, scăpând de sub imperiul punctului formalist de vedere, suntem îndreptăţiţi să-i atribuim lui Masaccio calităţile unui pictor fără pereche. Nu cunoştinţele sale sunt cele care fac din el unul din cei mai mari maeştri ai picturii, ci înzestrarea sa generală. Masaccio este pictor ca Poussin şi ca Monet, sau ca Cézanne. El construieşte forma direct prin culoare, fără ca să apară astfel izolat de marile tradiţii ale artei universale şi în ruptură cu generaţiile precedente. Înţelegem aici pe viu cât de mult sunt denaturate concepţiile noastre istorice de importanţa prea exclusivă acordată formei – sau, mai exact, liniei – în detrimentul culorii.

Măiestria lui Masaccio în domeniul creaţiei formale a fost subliniată de Vasari ca şi îndemânarea sa în domeniul geometrizării suportului. De aceea, socotind că prezenţa omului învederată prin mânuirea culorii constituie adevăratul resort al geniului lui Masaccio, nu facem altceva decât să reluăm judecăţile de valoare tradiţionale până la academismul secolului trecut.

Personajele drapate pe care le întâlnim în pictura lui Giotto sunt înzestrate cu aceeaşi evidenţă omenească. Dar ele sunt mai sculpturale decât personajele lui Masaccio. Ne putem astfel întreba dacă, în ultimă analiză, adevărata trecere care asigură, prin mijlocirea lui Masaccio, la începutul Quattrocento-ului, înnoirea artei nu constă în substituirea valorilor dominante ale volumului prin valori specific picturale, şi aceasta mai cu seamă datorită faptului că, pentru Masaccio culoarea este instrumentul privilegiat şi complet al artei şi că pictura se desprinde de statuar şi apare de acum înainte ca un sistem complet, autonom, de valori sensibile. Ceea ce face de altminteri ca, desprins de umbra lui Brunelleschi şi Donatello, locul lui Masaccio să capete o mai mare însemnătate, legându-l, pe lângă aceasta, pe pictorul nostru de dezvoltarea pe care pictura o înregistra în acea vreme în ţările din Nord.

Un grăitor exemplu al acestui conflict al valorilor şi mijloacelor specifice diferitelor arte ne este oferit de figura soldatului care primeşte tributul în faimoasa compoziţie

din capela Brancacci. împlântat, cu spatele spre spectatori, la limita dintre spaţiu şi frescă, acest magnific spadasin cu pulpele întinse, arcuit în insolenţa sa, nu ne mai trimite la figurile catedralelor gotice, ci la experienţa vizuală a fiecărui om. El nu îşi mai datorează prezenţa greutăţii şi volumului drapajului său: tunica îi mulează corpul. El există prin el însuşi, desprins de fundai! suspendat în spaţiu potrivit unor principii care nu au nimic comun nici cu practicile perspectivei măsurate; oscilând sub ochii noştri în virtutea prestigiilor specifice picturii. Cât despre Adam şi Eva, ei sunt goi şi prezentaţi astfel exclusiv prin corporalitatea lor. Şi ei sunt plasaţi la limita cadrului, sustraşi zidului, oscilanţi în spaţiul spectatorului. Cu un secol înaintea lui Masaccio, Giotto tratase omul-obiect într-o manieră inovatoare, dar îl menţinuse în sistemul figurativ al trecutului, şi toţi cei care au dat în urma lui viaţă unor figuri omeneşti le-au lăsat integrate în vechile cadre figurative; astfel, nu a existat până atunci o ruptură a noţiunii de imagine. Masaccio aduce cu sine această schimbare. De *acum înainte, omul nu va mai fi definit de acţiunile şi de fabulaţiile care îl situează într-o istorie, ci de o surprindere fizică imediată, senzorială, care creează prezenţa. Aparenţele şi nu înţelesul vor constitui ţelul figurării.*

În această perspectivă, teza tradiţională care face din Masaccio strămoşul figurării timpurilor moderne îşi află cred justificarea. Nu am putea reveni totuşi la opinii simpliste. Dacă Masaccio reprezintă în Quattrocento un curent figurativ legat de mânuirea culorii, nu trebuie să subestimăm alte curente care îmbogăţesc simultan reprezentarea locurilor. Este zadarnică orice încercare de a desemna între artişti pe premiantul clasei. În secolul al XV-lea, prefacerea lumii sociale constituie opera comună a multor artişti. Dacă Masaccio ne conduce la toţi artiştii pentru care sistemul plastic este legat în primul rând de culoare şi de figuri, Masolino ne conduce ila întreaga suită a celor care, mai puţin capabili să materializeze într-o manieră imediată felul lor de a surprinde optic lumea

sensibilă, inventează cadre imaginare ale percepţiei. Este greşit să se caute o tehnică, un mod exclusiv – ba chiar pur şi simplu dominant – de abordare şi de transpunere. Secretul sistemului rezidă tocmai în faptul că legătura dintre mijloacele materiale folosite nu constă, într-o metodă care să determine un raport între lumea sensibilă, perceputul şi opera figurativă, cu alte cuvinte – între real şi imaginar, ci în dezvoltarea unui ansamblu de mijloace revelatoare penţiu ambiţiile şi cunoştinţele inegale, adeseori contradictorii, ale unei generaţii care a vădit, în orice caz, voinţa de a sfărâma cercul tradiţiilor. Nu căutăm o reţetă, vrem să pătrundem în intimitatea unei serii de operaţii mintale care au modificat aria de cuprindere a vechilor semne asociindu-le cu cele noi.

Întâlnim, printre imaginile omului datând de la începutul Quattrocento-ului, toată gama soluţiilor, reunite printr-o conexiune care nu este de ordin tehnic, ci de ordin imaginar. Problematica omului va fi cea care va sugera artiştilor noua cifrare a senzaţiilor lor. Recunoaşterea nu se va mai face prin referinţă la fabulaţii, la cunoaşteri aflate în memorie, ci prin descoperirea unor noi repere optice care, aparent, nu vor suprima exerciţiul reminiscenţei în operaţia de explorare şi de citire a câmpului figurativ, dar care îl vor călăuzi pe spectator către lucruri văzute într-o lume deosebită de materia propriei lor gândiri. Se acordă o mai mare importanţă trăsăturilor exterioare ale obiectelor şi ale oamenilor.

Îl vom vedea astfel de Masaccio, interpretul valorilor picturale, pictând în aceeaşi perioadă şi unul din primele şi cele mai impresionante profiluri ale Quattrocento-ului: *Omul cu turban,* aflat ila Boston, strămoşul uneia din cele mai fascinante serii ale secolului. Să notăm că el nu face decât să urmeze aici o cale deschisă în secolul al XIV-lea în afara domeniului florentin şi chiar dincolo de hotarele Italiei şi anume – cu portretul regelui Ioan cel Bun. Distingem astfel foarte limpede înflorirea datorată progreselor înregistrate de tehnică, pe de o parte, de înflorirea care se manifestă prin înnoirea temelor, pe de

alta. Dacă, îndată după crearea figurilor din capela Brancacci, asistăm, la Florenţa ca şi în ţările din Nord – la înflorirea unui anumit tip de portret, întâmplarea nu joacă aici absolut niciun rol. Aceeaşi dorinţă de a găsi în apariţia formei omeneşti elementele de semnificare indispensabile atât pentru reînnoirea miturilor, cât şi pentru evaluarea rolului pe care omul îl joacă în natură, în legendă şi în istorie, este pretutindeni împărtăşită de artişti şi de anturajul lor. Atunci când Masaccio a avut – pe la 1425 – ideea să transforme conţinutul până atunci anecdotic al câtorva subiecte sfinte prin evocarea sensibilă şi în acelaşi timp senzuală a prezenţei omeneşti, aceasta s-a datorat faptului că Occidentul devenea – de o jumătate de secol, tot mai conştient de valorile individului. Creatorii de morminte şi pictorii de la curtea Franţei au fost cei care au iniţiat acea anchetă asupra condiţiei umane care va găsi, într-o bună zi, în Montaigne pe interpretul ei cel mai lucid şi care va inspira ansamblul culturilor europene de la jumătatea secolului al XIV-lea şi până la jumătatea celui de al XIX-lea. Figurile create de Masaccio în capela Brancacci constituie un jalon fără îndoială original, dar – legat de altele asemănătoare, al acestei elaborări a unei culturi care nu se mai întemeiază pe cunoaşterea unui secret revelat, ci pe observarea privilegiată a omului vădindu-şi puterile şi destinele atât prin trăsăturile, cât şi prin actele să le.

O dată ce am admis că, pentru a descifra originalitatea creatoare a Quattrocento-ului, este necesar să descoperim nu soluţia tip, ci un ansamblu de atitudini care au inspirat, în aceeaşi perioadă, diferiţi artişti promotori ai unor soluţii fragmentare şi complementare; o dată ce am admis, de asemeni, că te»ul general al artiştilor nu este de a descoperi un procedeu pentru a transfera cât mai riguros cu putinţă imaginea optică a lumii exterioare pe un ecran cu două dimensiuni – subiectul, tema şi gruparea elementelor rămânând dependente de o doctrină a cărei expresie de maximă fidelitate o constituie o fabulaţie sau o schemă nonfigurativă – căpătăm

posibilitatea de a situa unele în raport cu altele metode contradictorii doar în aparenţă.

În aceeaşi capelă Brancacci în care Masaccio impune dintr-odată *figura* picturală a omului, celelalte compoziţii ilustrează, după cum am văzut, căutări sortite unui viitor tot atât de strălucit dar privitoare la construcţia *locului.* Nu mai puţin decât lucrarea *Tabitha* de Masolino, cele trei scene în care sunt reprezentate *Faptele Sfântului Petru* ilustrează faimoasa problemă a perspectivei liniare, atrăgându-ne atenţia asupra necesităţii de a face, în acest domeniu, o distincţie între problema propriu-zisă a proiecţiei unitare a spaţiului şi problema dispoziţiei combinatorii a arhitecturilor şi a episoadelor ca ordinatori ai locurilor.

În general, numărul lucrărilor în care întâlnim o aplicare sistematică a perspectivei liniare, în sensul manualelor, este infinit de mic. În afara celor două avanplanuri ale lucrării *Tabitha* din capela Brancacci şi a frescelor din biserica San Giovanni Battista de la Castiglione d'Olona, în afara registrului inferior al panoului pictat la Neapole de Masolino şi a *Faptelor Sfântului Petru* pictate de Masaccio în capela Brancacci – (le putem număra pe degete. Învăţământul academic este cel care a răspândit, cu începere din secolul al XVI-lea, ideea că pictura se învaţă în mod teoretic. Artiştii din Quattrocento nu au crezut-o însă niciodată; Uccello se entuziasma pentru ştiinţa nouă, dar nu o folosea decât în chip fragmentar; şi dacă, ajuns în pragul bătrâneţii, Piero delia Francesca a scris *Tratatul* său asupra punerii în perspectivă a obiectelor, el nu utilizează metoda decât în mod fragmentar pentru a construi, bunăoară, partea stângă a lucrării sale *Biciuirea lui Hristos.* Există, fără îndoială, tratatul lui Alberti, care, publicat mai târziu, reflectă speculaţiile din perioada anilor 1420 – 1430; există, fără îndoială, şi construcţiile procesionale create de Brunelleschi.[78] Dar acelaşi Brunelleschi este şi autorul

78 Pierre FRANCASTEL, *Peinture et Société,* vol. I, p. 291 şi, mai cu seamă, în *Appendice li'.* Părerile despre optică împărtăşite de Brunelleschi, care reproduce:textul original

acelor *nuvole* al căror rol l-am definit la începutul acestui volum. Niciodată artiştii nu şi-au conceput arta ca fiind (legată de folosirea unui procedeu mecanic; ei au făcut întotdeauna distincţia între mijloacele tehnice şi ţelurile imaginare, urmărind să-şi îmbogăţească experienţa de zi cu zi şi, în egală măsură, să stăpânească mijloacele redării. Pentru ei a existat întotdeauna o activitate paralelă a mâinii şi a spiritului. Iar bogăţia operelor create de ei traduce ambiguitatea vocaţiei lor: aceea de a fixa multiplicitatea experienţei în obiecte unificate.

Cu timpul, atunci când pictura a devenit o artă răspândită, pictorii lipsiţi de talent şi comanditarii grăbiţi au dorit să sustragă operele – şi, respectiv, comenzile – lor riscurilor nesiguranţei. Vedem cum reapare atunci conflictul dintre arte şi *tehnes* ca pe vremea lui Platon şi, asemenea lui Platon, oamenii inteligenţi – intelectualii – au fost pentru tehnes împotriva empirismului artiştilor, pe care îl asimilau cu hazardul. În rest, Quattrocento-ul a cunoscut, în toate domeniile, dezideratul doctrinei, cel al certitudinilor codificate. Dar dacă, pe la 1435, Alberti şi Manetti încep să scrie întru slava florentinilor, o fac nu în momentul în care artiştii creează, ci într-o perioadă în care doctrina îşi află conturul definitiv.

În sfârşit, cu un secol mai târziu, Vasari va vorbi, citându-l pe Alberti, despre felul corect de a ridica o perspectivă combimnd planurile şi profilurile prin metoda intersectării liniilor proiective. Dar, pe vremea lui Masaccio şi a lui

Masolino, în anul 1425, este limpede că perspectiva nu este considerată drept o metodă susceptibilă de a determina operele, în totalitatea lor. Regulile teoretice au fost deduse din experienţele figurative întreprinse de creatorii artei moderne cu scopul de a determina o metodă adecvată noilor intenţii urmărite de ei: să stabilească imagini pe măsura omului şi nu pe măsura unei viziuni a lumii. Teoria piramidei vizuale s-a cristalizat progresiv,

atribuit lui Manetti. Este important să nu considerăm că Brunelleschi s-ar fi alăturat pe de-a întregul metodei astfel descrise. Acelaşi. artist era asociat cu Cecca în fabricarea *nuvelelor,* cf. p. 66.

operă a unor teoreticieni care nu erau pictori; operă a lui Alberti mai cu seamă, şi a lui Brunelleschi. Este absolut greşit să credem că întreaga pictură a Quattrooento-ului ar fi creaţia unui chior. Dimpotrivă, mobilitatea ochiului şi complexitatea parcursurilor constituie, după cum am văzut, interesul şi principalul reazem al ¡lecturii. Nimeni, nici măcar Alberti, nu a crezut atunci că ar putea exista o singură imagine adecvată pentru un anumit spectacol sau, a *fortiori,* pentru un anumit program imaginar. Există, desigur, câteva exemple care ne arată că artiştii au imaginat situaţii susceptibile de a da naştere reprezentării unui cub perfect în centrul căruia s-ar afla spectatorul. Este cazul Hui Van Eyck şi al Maestrului din Flemalle, în aşa-numitu! *Portret al soţilor Arnolfini* şi, respectiv, în *Portretul Canonicului Werl,* în care oglinda este folosită ca instrument al unei imagini perfect simetrice a unui univers închis.[79] Dar nu este vorba aici decât de experienţe şi ele nu au orientat evoluţia artei în timpurile moderne. La Florenţa, în Quattrocento, căutările culminează, dimpotrivă, cu reprezentarea unui spaţiu deschis.

Quattrocento-ul florentin moştenea, în plus, foarte numeroase căutări speculative în problema construcţiei teoretice şi empirice a suprafeţelor proiective. De un secol încoace, fie ei italieni, fie oameni ai Nordului, toţi pictorii fuseseră preocupaţi de această problemă, născută în ziua în care marea pictură monumentală a încetat să mai fie reprezentată de vitraliu, iar fresca a căpătat valoarea de formă de artă majoră. Din acea clipă, soluţiile convenţionale abundă. Vedem cum se elaborează, în opera lui Giotto şi chiar în cea a lui Duceio, o metodă legată de introducerea arhitectonicului în imagine. Sunt

79 Problema oglinzii este mai cu seamă legată de două capodopere : aşa-numitul *Portret al soţilor Arnolfini* de Jan van Eyck (Londra, National Gallery), din anul 1434, şi *Portretul Canonicului Werl,* donatorul, împreună cu Sfîntul. loan Botezătorul (Muzeul din Madrid), de Maestrul de la Flémalle, pictat către anul 1438. Un text de Bartolomeo Fazio, datat din anul 1455, şi care descrie cîteva tablouri dispărute ale lui Van Eyck, citează în speţă o *Femeie tn baie,* lucrare în care, printre numeroase alte minunăţii cum ar fi (reprezentarea unui mic dine lipăind apa răspîndită pe jos, figura o oglindă reflectînd partea invizibilă a încăperii. Am arătat în altă parte că problema în cauză este una de simetrie. Cf. : *La Réalité figurative,* pp. 176 şi urm.

reprezentate fie interiorul unui cub închis, cu o latură suprimată – şi aceasta este originea ediculelor din *Tabitha* – fie edificii care pot fi mânuite şi juxtapuse asemeni unor obiecte. În primul caz, elementul arhitectural este folosit pentru a se delimita un câmp figurativ, în cel de al doilea – pentru a se identifica un loc. Dacă analizăm apoi chipul în care ediculele sunt dispuse în câmpul figurativ, observăm că ele sunt înfăţişate când frontal şi aliniate după linia avanplanului, când aşezate, dimpotrivă, pe o linie oblică şi adeseori în eşalonare, sau rânduite unele în urma altora. Nu putem spune totuşi că acest joc al combinaţiilor ar vădi vreun progres oarecare; unul din panourile predelei pictate de Gentile da Fabriano, *Prezentarea la Templu,* aflat la Luvru, ne arată – în anul 1423 – dispoziţia frontală strictă ducând la înăbuşirea spaţiilor intercalate.

Trebuie, de altminteri, să ţinem seamă de faptul că secolul al XIV-lea a cunoscut şi practica altor soluţii tot atât de apropiate de perspectiva teoretică albertiană. Un mare număr de manuscrise ne arată că pictorii recurg la dalajul solurilor, procedeu pe care se va întemeia o parte capitală din viitoarea tehnică a teoreticienilor spaţiului construit, de la Dürer la Viator. Ne-ar veni uşor să alcătuim lista nenumăratelor soluţii întemeiate pe împărţirea spaţiului figurativ în pătrate, procedeu ale cărui prime exemple datează din secolul al XIV-lea. Suntem surprinşi să vedem că, simplificând o formulă care îşi trage obârşia tocmai din *Intrarea Maicii Domnului în biserică* pictată de Gaddi la Santa Grace din Florenţa între 1332 – 1334 îşi apucând pe drumul urmat de un Avanzo într-o altă *Intrare,* pictată în biserica San Giorgio de la Padova, pentru a ajunge, tot către anul 1370, la un *Iisus în mijlocul Apostolilor,* care se află la Philadelphia, un Andrea di Giusto, bunăoară, posedă o cunoaştere întru totul mulţumitoare a racursiurilor. Chiar la începutul secolului al XV-lea, *Sfânta Treime* de Masaccio nu face decât să dezvolte, în acest domeniu, o metodă fixată în acel moment. Pe scurt, ne este cu neputinţă să credem că tratatele teoretice ale Quattrocento-ului – ulterioare toate,

fără excepţie, operelor originale florentine – ar reflecta o doctrină care să fi dat naştere invenţiei plastice. Aceasta recursese atât la scheme de gândire, cât şi la metode de compartimentare a suprafeţei purtătoare a imaginii, încetăţenite de mai multe generaţii în întreaga lume occidentală. Tratatele au venit în urma operelor, atunci când creatorii lor au dorit să confere artelor o demnitate comparabilă cu cea a celorlalte discipline intelectuale ale spiritului. Este o mişcare înrudită cu începeata ascensiune a artiştilor în cadrul societăţii; ea le justifică rolul, fără a le determina însă talentul.

Nu este însă mai puţin legitim să ne întrebăm de ce unele din practicile cunoscute au fost reţinute în mod preferenţial de către creatorii noului limbaj figurativ. Altele – care vor fi, dimpotrivă, pe scară largă reţinute de către teoreticieni – dispar din practica artiştilor. Acesta este cazul cubului cu o latură suprimată: el nu reapare decât la Andrea del Castagno, a cărui lucrare *Cina cea de Taină* este un exerciţiu de aplicare. Acesta este, de asemenea, cazul dalajului determinând liniile de fugă şi măsura unui spaţiu în funcţie de dispunerea personajelor şi obiectelor pe sol. Amintita corelare a corpurilor solide în funcţie de o surprindere optică de sus în jos constituie, cu toate acestea, una din temele majore ale viitoarelor tratate, încât avem sentimentul că, uneori, doctrina a codificat în mai mare măsură învăţătura secolului al XIV-lea internaţional decât pe cea a Quattrocento-ului. Într-o *Bătălie* de Uccello observăm, bunăoară, cum artistul aplică sistemul aranjării corpurilor solide în linie oblică în cazul accesoriilor aruncate în prim plan, deşi ordonarea generală a luptei ţine de o altă ordine combinatorie. După cum s-a demonstrat, în artă, iluzionismul este produsul unei distorsiuni a efectelor şi nicidecum al unităţii proiective.

Nu este necesar să reluăm analiza condiţiilor psihologice ale iluziei, întreprinsă de noi măi înainte, şi, cu atât mai mult, nu este necesar să amintim că pictorii nu ne arată ceea ce se vede, ci ceea ce doresc ei să fie văzut

Pictura nu este un procedeu de înregistrare optică a senzaţiilor; ea nu procedează la inventarierea lumii reale care ne înconjoară; ea ne impune o ipoteză care se manifestă prin combinarea figurilor şi a locurilor

Afirmând că pictura Quattrocento-ului s-a născut dintr-o selecţie a metodelor, extrase adeseori dintr-un fond de practici elaborate treptat în decursul secolului al XIV-lea, ridicăm o ultimă chestiune care determină poziţia istorică ocupată de Massaccio, precum şi etapele finale din geneza noului limbaj: este problema raporturilor care au existat între arta florentină din preajma anului 1425 şi arta ţărilor din Nord.

Obiceiul de a studia separat diferitele zone geografice s-a încetăţenit într-atât, încât Masaccio ne apare ca fiind punctul izolat de plecare al unei aventuri. Dacă luăm însă în considerare situaţia culturală a Europei Occidentale în ansamblul ei între anii 1410 şi 1430, câteva constatări ne îndrumă spre o cu totul altă concluzie: Florenţa nu ne apare drept cel mai activ centru al acestei Europe, atât în domeniul afacerilor, cfât şi în cel al culturii; nu mai putem afirma că ea ar face figură de capitală artistică a acesteia, prestigiul oamenilor din nord rămânând enorm chiar în Italia; nu mai putem susţine că operele de artă produse pe atunci de artiştii florentini ar fi de cea mai înaltă calitate. Considerate în sine, pânzele Maestrului din Flemalle sau ale lui Jan van Eyck, manuscrisele ducelui Jean de Berry, mecena fraţilor de Limbourg şi al Maestrului *Cărţii de Rugăciuni a Mareşalului de Boucicaut* sunt opere mai desăvârşite decât frescele din capela Brancacci. Totodată, obiectul discuţiei se referă la o altă problemă: compoziţiile lui Masaccio deschid oare singure calea unei noi maniere de a reprezenta universul? Înlăturând deci orice paralelă întemeiată pe o apreciere calitativă a operelor, ne vom strădui să determinăm prin ce anume picturi provenite din acelaşi fond anterior de civilizaţie ne conduc la concepţii asupra artei fundamental opuse între ele.

Problemele pe care le ridică dezvoltarea picturii în

Ţările de Jos sunt nespus de mult complicate de dificultăţile de care ne lovim atunci când vrem să stabilim o cronologie sau chiar să-i identificăm pe artişti. Fără a vorbi de dezbaterea în legătură cu personalitatea lui Rogier van der Weyden, pictor care face parte din generaţia următoare, existenţa lui Hubert van Eyck rămâne una din enigmele istoriei artei. Raporturile existente între Robert Campin, Maestrul din FlemalJE şi Rogier sunt tema unei permanente polemici, agravată şi de unele certuri regionaliste. Nu ne vom angaja acum pe calea unui studiu critic în această privinţă. Pentru a formula în termeni concreţi dezbaterea care ne priveşte, va fi suficient să considerăm opera celor doi artişti care sunt în cea mai mare măsură reprezentativi pentru arta ţărilor nordice între anii 1410 şi 1430: Maestrul din Flemaâle şi Jan van Eyck. În ciuda dubiului care mai planează asupra personalităţii sale, nu avem de întâmpinat nicio dificultate în privinţa celui dintâi: operele sunt cele care contează şi ele pot fi cu siguranţă aproape deplină atribuite perioadei de care ne ocupăm; vom vedea, în ceea ce îl priveşte pe cel de-al doilea, că problema datării se pune în termeni care pot, dimpotrivă, schimba cu aproape douăzeci de ani atribuirile; o siguranţă relativă există, cu toate acestea, în privinţa operelor-cheie şi, în ultimă instanţă, atribuirile şi datările sunt discutabile şi în ceea ce îi priveşte pe Masaccio şi Masolino.

Din opera Maestrului din FlemaJIE vom reţine cu precădere *Logodna Fecioarei,* aflată la Prado, *Naşterea Domnului,* de la Dijon, *Madona,* de la Londra şi *Tripticul Merode.* Aceste opere par să se eşaloneze între anii 1420 şi 1427 sau 1428, cu alte cuvinte, ele sunt strict contemporane cu lucrările create de Masaccio şi Masolino. Trebuie să subliniem, în treacăt, faptul că ele sunt strâns legate – exceptând calitatea, măiestria execuţiei şi bogăţia soluţiilor combinatorii – de picturile grupului burgund. De altminteri, ducii francezi de Burgundia sunt cei care se pregătesc să domine ţinuturile flamande, să-şi stabilească acolo capitala, să dezvolte acolo centre de industrie şi

negoţ cu care italienii vor întreţine raporturi strânse.

Pentru oamenii peninsulei, arta gotică se înfăţişase până atunci ca fiind legată de influenţa exercitată de Paris şi, mai cu seamă, de creaţia statuară; de acum înainte, această artă se va identifica cu stilul internaţional burgund. Se stabilesc noi căi de comunicaţie, care nu mai trec pe valea Ronului ca pe vremea lui Petrarca şi a Sfântului Francisc, ci prin trecătorile Alpilor, prin Lombardia şi Milano. Dorinţa unei schimbări şi mijloacele necesare pentru realizarea ei apar în acelaşi timp de ambele părţi ale Alpilor. Trebuie, aşadar, să ţinem seamă, pe de o parte, de relaţia foarte veche care oferă ca temelie stilului fondul comun al obiectelor figurative tradiţionale şi imuabile şi, pe de altă parte, de noile raporturi care se statornicesc între centrele comerciale şi politice în aceşti ani în care sistemele figurative evoluează rapid pretutindeni, inclusiv la curtea Franţei, în ciuda dramelor intime şi în ciuda crizei politice care o devastează, pe moment – în detrimentul centrului de la Paris.

Panoul de la Prado ne înfăţişează o compoziţie dublă atât în perspectiva timpului, cât şi în cea a spaţiului. Edificiul, templul, ne prezintă simultan atât exteriorul cât şi interiorul, precum şi ambele momente care alcătuiesc nu un episod narativ, ci interpretarea simbolică a evenimentului. În dreapta, Sfânta Fecioară este întâmpinată de preot în faţa templului, care e o biserică simbolică neterminată; în stânga, prorocirile s-au împlinit şi papa este cel aflat în adoraţie în faţa lui Dumnezeu întrupat pe altar. Avem, cu toate acestea, impresia că înţelesul imaginii ar fi unul ambivalent. Putem foarte bine să o citim în ordine inversă, deoarece scena din stânga pare să ilustreze episodul biciuirii pretendenţilor, printre care îl distingem pe Iosif maltratat de către rivalii săi. În acest caz, partea din dreapta a compoziţiei este cea care se cuvine citită în al doilea rând. În plus, capitelurile şi celelalte basoreliefuri din partea stângă a compoziţiei ne trimit la *Vechiul Testament*: sunt elemente „figurative”. În sfârşit, putem să înţelegem şi că, înscăunată în templu şi

prefăcându-l în biserică, Sfânta Fecioară este ea însăşi Biserica, temă pe care Van Eyck o va relua în celebra sa *Madonă* de la Berlin. Comentariul figurativ realizat de Van Eyck va folosi în primul rând lumina ca simbol şi instrument al viziunii spirituale; cel al Maestrului din Flemalie este în mai mare măsură întemeiat pe mânuirea obiectelor şi a figurilor. Putem face o apropiere şi cu o altă lucrare de Van Eyck, *Bunavestire* de la New York, în care pictorul mizează în egală măsură pe deschis şi pe închis, pe identificarea Fecioarei în pragul bisericii, pe realizarea unui paralelism între vechea lege şi cea nouă.

Se pare că membrii casei de Burgundia au vădit un interes deosebit pentru această iconografie a trecerii de la vechea ordine la cea nouă şi aceasta – pentru raţiuni care pot să fi fost în egală măsură politice şi mistice. În general, tema multora din operele concepute în cercul lor este cea a lui *novus ordo.* Aceasta este şi tema *Naşterii Domnului* de la Dijon. Era o temă care flata ambiţiile lor dinastice. În schimb, influenţa picturii italiene este aici evidentă. Materialul de obiecte figurative este acelaşi cu cel al toscanilor: ieslea acoperită cu paie, peisajul cu stânci, râul. În acelaşi timp – costumele sunt burgunde, asemeni celor din *Adoraţia Magilor* de Gentile, lucrare contemporană, iar trăsăturile nordice nu lipsesc nici ele: Iosif ţine în mina luminarea Sfintei Brigitta; îngerii sunt fraţi cu toţi cei care, prin Fouguet şi palatul lui Jacques Coeur din Bourges, vor caracteriza pictura de pe valea Loarei; asemeni păstorilor, ţin de tipul nordic. Nu numai că ordonarea elementelor este combinatorie, dar elementele înseşi sunt extrase din numeroase sisteme de figurare şi de înţelegere. Nimic nu ne conduce aici la o viziune unitară, în sensul pozitiv al termenului. Unitatea rezidă în sistemul de înţelegere, nicidecum în dispozitivul vizual.

Există, din acest punct de vedere, o diferenţă faţă de metoda florentină. Nu susţinem că *Sfântul Petru plătind tributul, Tabitha* sau *Minunile Sfântului Petru* ar vădi o unitate a locurilor sau a temelor. Italienii asociază şi ei episoade. Dar decupajul panourilor scoate în mai mare

măsură în relief un motiv central, în care episoadele se ierarhizează. Trebuie să ne aducem aminte că utilizarea operelor este diferită şi că diferite sunt, în consecinţă, şi modul de abordare, şi cel de lectură. Frescele toscane sunt menite să fie văzute repede, de departe, în ansamblu şi confruntate cu cele vecine, în timp ce panourile nordice sunt făcute fie pentru a figura pe un altar, fie pentru a fi privite de aproape. Este vorba de un raport analog celui care îl separă pe Duceio de Giotto şi care a avut şi el importante consecinţe. Operele nordice sunt menite meditaţiei, cele italiene, evocării. Surprindem mai repede, în acestea din urmă, raporturile optice; ele fac mai puţin apel la cunoaşterea însuşită. Ele se situează în mai mare măsură în spaţiu decât în timp.

Madona de la Londra şi *Tripticul Merode* constituie un grup diferit de primele două lucrări, una ital ianizantă, cealaltă – esenţialmente burgundă, ale Maestrului din Flemalle. În *Madona* de la Londra întâlnim, împinsă până la extrema limită, folosirea obiectului figurativ ca atare. Totul este obiect de civilizaţie în sens strict şi acest termen a fost definit în raport cu sistemul florentin: cartea, caliciul, banca, drapajul, rufăria sub o carte, coşul de nuiele; fiecare detaliu semnifică şi constituie un termen al limbajului mai mult simbolic decât figurativ, la mare cinste în întregul Occident spre începutul secolului. Totodată, nu întâlnim nicăieri în Italia o atât de magistrală mânuire a anumitor elemente de organizare spaţială. Fără a mai vorbi de carelaj – metodă de geometrizare, curentă în miniatură de cel puţin o jumătate de secol şi asociată practicilor comune (lojilor de arhitecţi şi lojilor tăietorilor în piatră – fereastra deschisă ne reţine ateniţa. În plus, constatăm un paralelism absolut între dezvoltările artei italiene a Quattrocento-ului şi dezvoltările artei din ţările Nordului, cu acea particularitate că operele pictorilor nordici vădesc adeseori o mai mare măiestrie. Putem cita un mic panou veneţian ori unul dintre episoadele vieţii Sfintei Ecaterina de la biserica San Clemente din Roma, de Masolino, *în* care această duplicare a spaţiului potrivit cu scări variate

este realizată într-un spirit identic cu cel al Maestrului din Flémalle. Cu toate acestea, prin comparaţie, nu avem de-a face aici decât cu încercări timide şi nu cred că am putea găsi, în Italia, în preajma anului 1430, vreo lucrare oarecare în care fuga peisajului şi duplicarea locurilor să fie realizate într-un chip atât de complet.[80] Cum, în ceea ce mă priveşte, sunt departe de a crede că descoperirea perspectivei liniare, a punctului de fugă şi a ferestrei deschise a lui Alberti ar fi constituit motorul imaginaţiilor italiene, o asemenea observaţie nu mă încurcă de loc. Aflu în ea confirmarea faptului că Alberti, care era un copil atunci când a fost pictat acest panou, a întreprins în mai mare măsură o operă de codificare a practicilor internaţionale, decât de inventare a unui nou sistem de proiecţie exactă a lumii sensibile. Confirmare, de asemenea, a paralelismului dintre căutările întreprinse în Italia şi céle din nordul Europei.

Şi mai desăvârşită e ¡tehnica proiecţiei spaţiale în *Tripticul Mérode.* Avem aici în faţa ochilor o perfectă capodoperă, atât din punctul de vedere al execuţiei, cât şi din cel al sentimentului. Artistul a reluat atât procedeul din *Logodna Fecioarei,* cât şi pe cel din *Madona* de la Londra. În stânga, donatorii sunt afară, la uşa locului imaginar în care se concretizează nu o viziune observabilă, ci ordonarea unei credinţe. Panoul central ne înfăţişează pura revelaţie a misterului. Voletul din dreapta ne înfăţişează, într-un al treilea loc, pe Sfântul Iosif şi reflectă legătura permanentă dintre ciclul revelaţiei şi condiţiile vieţii pământeşti. Sistemul perspectivei liniare este în chipul cel mai limpede rezervat pentru orice evocare a lumii sensibile, alte legi fiind valabile pentru universul

80 Asupra segregaţiei şi duplicării spaţiului, cf. : *Peinture et Société,* p. 65. Mă gîndesc la un mic panou al şcolii veneţiene de la începutul' secolului al XV-lea, panou aflat la Luvru : *Isus in mijlocul învăţaţilor,* şi la o frescă realizată de Masolino la biserica San Clemente din Roma : *Siînta Ecaterina in mijlocul Învăţaţilor,* în care o *veduta* se înscrie, cam în aceeaşi epocă, într-un panou hotărnicind un spaţiu cubic închis dirv trei părţi şi deschis numai către spectator. Problema deschiderii cubului figurativ constituie, în plus, obiectul mai multor soluţii contemporane, asupra cărora retablul *Buneivestiri,* cunoscut sub numele de *Tripticul Mérode,* de Maestrul dîn ¡Plémaîle (aflat astăzi ta Metropolitan Muséum din New York) şi aşa-numita *Madonă a Cancelarului Rolin* (Luvru) ne oferă tot atîtea remarcabile exemple.

spiritual.

Surprindem aici una din marile deosebiri dintre sistemul figurativ al Quattrooento-ului şi sistemul figurativ medieval, în Italia, aceeaşi manieră de a realiza montajul proiectiv al elementelor limbajului va fi valabilă atât pentru spiritual, cât şi pentru sensibil. În *Tripticul Merode* parcursul imaginar pe care îl urmăm pentru a deveni conştienţi de operă este jalonat de prezenţa a trei locuri, dar şi de prezenţa a trei timpuri – realul, figurativul, miticul – şi a trei soluţii proiective: cubul abstract, spaţiul intelectualizat, spaţiul marcat de obiecte imaginare. Constatăm de asemenea o distorsiune a scărilor de mărime între personaje. Pe scurt, ne aflăm în faţa unui sistem de înţelegere articulat, dar fără o scară unitară de mărime, fără o asimilare a timpurilor, fără o unificare iluzionistă a locurilor. Elementele rămân juxtapuse, orice idee de viziune instantanee şi unificatoare fiind absentă.

Cercetarea celorlalte lucrări ieşite din atelierul Maestrului din Flemalle sau create în anturajul său nu ar modifica prin nimic această concluzie, pe care o întregeşte constatarea caracterului discontinuu al figurării şi al sistemului de integrare a valorilor în domeniul ţărilor nordice. Atunci când Masaccio juxtapune în *Sfântul Petru plătind tributul* trei episoade cu scopul de a comenta un text, aceste trei episoade sunt legate între ele printr-o scurtă fabulaţie. Înţelegerea operelor burgunde presupune o viaţă a imaginarului infinit mai dezvoltată. Problema pe care o va avea de înfruntat nou-l sistem al Quattrocente Hului va consta în descoperirea unei contraponderi la această sărăcire a izvoarelor speculative, simbolizatoare şi tradiţionale ale imaginaţiei.

Robert Campin, Maestrul din Flemalle, Rogier în anii tinereţii sale? Putem epiloga asupra atribuirilor; ne aflăm în prezenţa unui sistem care caracterizează, în orice caz, un mediu şi o epocă perfect determinate. Cu toate acestea, este cu neputinţă să tragem concluzii comparative fără a discuta personalitatea lui Jan van Eyck. Căci, dacă este integrat în acelaşi mediu cu contemporanii săi, el a

determinat, prin forţa geniului său şi în două direcţii, potenţele figurative ale unui sistem pe cale de a se naşte şi, simultan de altminteri, poate chiar limitele absolute ale acestuia.

Din Van Eyck vom reţine aici, tot un mic număr de opere în care transpare o formă precisă de viziune. Şi pe cele care se apropie cronologic de incunabulele Quattrocento-ului: *Madona în biserică,* aflată la Berlin, poate data din anii 1423 – 1427; *Bunavestire* de la Washington este, fără îndoială, anterioară anului 1429; *Sfântul Ieronim* de la Detroit, *Sfânta Barbara, Madona* de la Dresda datează probabil din anii 1435 – 1439; în sfârşit, cele două lucrări fundamentale, aşa-numitul *Portret al soţilor Arnolfini* şi *Madona,* cunoscută sub numele de *Madona Cancelarului Rolin,* ridică o problemă de cronologie şi de interpretare dezbătută cu pasiune în cursul ultimilor ani. Tradiţia le consideră, de asemenea, ca datând de prin 1435; contestând semnificaţia operelor, Jean Lejeune a sugerat că ele datează dintr-o epocă cu mult mai veche. După el. *Madona* ar fi de prin 1409 – 1422, iar dublul portret nupţial ar fi net anterior anului 1434, ceea ce ar apropia amintitele lucrări de cele ale Maestrului din Flémalle şi le-ar situa înaintea creaţiei lui Masaccio.

Fără a intra în amănuntele polemicii, cred, în ceea ce mă priveşte, că *Madona* de la Luvru reprezintă, în orice caz şi în mod incontestabil, oraşul Liège şi că, în consecinţă, avem tot temeiul să socotim că nu avem de-a face cu un portret al Cancelarului ducilor de Burgundia, ci al regelui johann al Bavariei, regiune prin care se face legătura între ţinuturile Meusei şi Olanda. Sunt, pe lângă acestea, convins că dublu1! portret de la Londra nu îi reprezintă pe soţii Arnolfini, ci pe Jan van Eyck şi pe soţia sa, Marguerite. Şi aceasta pentru o raţiune de ordin fiJOJ – ogic care nu a fost încă invocată. Inscripţia *Johannes de Eyck fuit hâc* nu a putut niciodată însemna, pentru un om care ştie cât de cât latina, o prezenţă amânată, prezenţa unui martor absent în clipa descifrării tabloului. *Hâc* nu

poate să ne trimită decât la persoana întâi, la actual, deci la cel care este reprezentat şi *acesta* – iar nu *acela*; nuanţa există mai departe în franceză între termenii respectivi: *celui-ci* şi *celui-là,* ceea ce l-a încurcat poate pe Panofsky: nu poate fi, aşadar, decât Jan van Eyck.[81]

Oricum ar fi, Jan van Eyck a creat deci, înainte de anul 1430, o serie de opere strâns legate între ele. Asemeni Maestrului din Flémalle, el foloseşte materialul internaţional de obiecte figurative lăsat moştenire de generaţiile trecute, dar şi el face o selecţie orientată într-un sens extrem de precis. Încă o dată, nu elementele, nu obiectele sunt cele care semnifică prin referinţă la lucrul perceput: o fac intenţionalităţile asamblajului. *Madona în biserică* a fost admirabil analizată de E. Panofsky. Fecioara este în biserică şi este ea însăşi Biserica, reluare a temei din *Intrarea Maicii Domnului în Biserică,* de la Prado.[82] Juxtapunerea celor două opere subliniază, de altminteri, cât de mult adaugă limba figurativă datului programatic. O pasionantă discuţie i-a opus pe E. Pantofsky şi J. Lejeune în privinţa identificării acestei biserici. Jean Lejeune are, poate, dreptate în ce priveşte faptele şi lucrarea reprezintă într-adevăr una din bisericile din Liège; totodată, socotesc că am apuca lesne pe un drum greşit dacă am crede că putem aborda în plan estetic operele pe calea identificării modelelor. Este, bineînţeles, foarte interesant să se stabilească dacă Van Eyck a pictat sau nu oraşul Liège, pentru a-i determina astfel conexiunile cu mediul şi a le situa în cadrul politic şi uman în care a trăit pictorul; dar, acestea fiind spuse, ne rămâne să precizăm, independent

---

81 Asupra interpretării *Portretului* de la Londra, cf. mai cu seamă Erwin PANOFSKY, *Jan van Eyck Amolfinl's Portrait. Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* XII, 1949, apărător al tradiţiei care vede pe soţii Arnolfini în personajele tabloului şi, în contradicţie cu această teză : Jean LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale,* Liège, 1956 şi *Les Van Eyck témoins d'histoire, Annales,* iul.-sept. 1957, care recunoaşte în ele — pe bună dreptate, fără îndoială — pe Pictorul însuşi şi pe soţia sa.

82 în tabloul Maestrului din Flémalle, M/nunea *toiagului înflorit* şi *Logodna Fecioarei* sînt reunite într-un singur panou (către anul 1425), compoziţie sintetică în contrast cu organizări asemeni celei din Dipticul lui Broaderlam (Muzeul din Dijon, către anii 1395—1399) în care integrarea celor patru episoade din *Viaţa Sfintei Fecioare — Bunavestire* şi *Vizitarea, Prezentarea* şi *Fuga în Egipt* se face printr-o grupare în perechi dar, în absenţa unei autentice integrări, fabulaţia predomină încă asupra unităţii figurative a imaginii.

de faptele exterioare, tipul de metodă figurativă pe care a folosit-o pictorul. Asupra acestui punct, Erwin Panofsky este cel care s-a apropiat cel mai mult de ţintă. *Madona* de la Berlin nu este în primul rând o mărturie asupra oraşului Liège şi asupra apartenenţelor politice ale lui Van Eyck, ea este una din operele omeneşti în care prezenţa imaterialului şi-a găsit cea mai desăvârşita expresie. Scăldată într-o lumină care vine din nord – ireală deci – sustrasă legilor lumii, Fecioara întrupează spiritul locului; dar acest loc dispare în aceeaşi clipă sub presiunea actualizării invizibilului.

Trebuie să mai facem o comparaţie, şi anume cu *Sfânta Treime* de Masaccio, în care o viziune pluteşte de asemenea într-un loc arhitectural Acest loc este antic, cu alte cuvinte – modern în opoziţie cu locul tradiţional al bisericii. Sfânta Treime este proiectată de Masaccio în viitor şi într-un univers de forme reale care urmează să fie construite; ea este, de altminteri, materializată într-un mod sculptural, tangibil. Masaccio ne arată minunea prezenţei divine, Van Eyck o sugerează cu atâta subtilitate, încât majoritatea modernilor nu au văzut-o. Pentru Van Eyck, mărturia Adevărului ţine de domeniul spiritualului, pentru Masaccio – de domeniul vizualului şi chiar al tangibilului. De acum înainte, omul va crede cu ochii trupului şi nu cu ochii spiritului, cum făcuse mai înainte. Tocmai în acest sens am dorit să spun că punctele de referinţă ale sistemului figurativ se schimbaseră.

Madona de la Dresda, *Bunavestire* de la Washington constituie parafraze sau dubleturi ale tabloului de la Berlin. Acesta ilumineză, celelalte subliniază faptul că artistul a devenit conştient de un sistem. Ele dovedesc că Van Eyck mânuieşte cu bună ştire un adevărat „limbaj" figurativ, avându-şi propriile sale suporturi materiale şi propriile sale cauzalităţi structurale. *Madona* de la Berlin nu constituie o operă izolată, o întâmplare fericită; ea este capodopera unei metode. Ea exteriorizează prin mijloace specifice valori care nu dau trup unui lucru văzut, ci unei înţelepciuni. Este interesant să ifacem o apropiere între

această lucrare şi *Bunavestire* de la Metropolitan Museum, atribuită de E. Panofsky lui Hubert van Eyck, ceea ce ar face ca ea să constituie un prototip.[83] Un joc aluziv care ar putea părea la prima vedere ca fiind expresia puţin forţată a unei erudiţii moderne – a constituit totuşi demersul intelectual al străvechilor artişti. Dacă facem o comparaţie între sistemul lor şi cel folosit de Masaccio în *Tributul,* cât de sumară ne apare tehnica intelectuală a florentinului! Masaccio introduce o dimensiune intelectuală prin simpla referinţă la litera unui fragment din istorisirea legendară a Evangheliei. Efortul său se concentrează asupra posibilităţii de a conferi o evidenţă sensibilă unor personaje detaşate. Relaţiile dintre vizibil şi imaginar nu constituie pentru el o preocupare fundamentală. Se face astfel primul pas pe calea picturii iluzioniste. Planul peretelui, câmpul figurativ, care constituia pentru oamenii din Nord locul unui schimb de valori între tangibil şi spiritual, devine exclusiv câmpul unei iluzii vizuale. Dimensiunea timpului se restrânge până la limita posibilului, reducându-se la o succintă succesiune de episoade, la o referinţă globală la un program nonfigurativ; dimensiunea spaţiului nu se amplifică în măsură suficientă pentru a compensa elementele la care se renunţă.

Prin opoziţie cu oamenii nordului, toscanii ne apar drept primitivii unei noi culturi, pe care ei doresc de altminteri să o statornicească. De fapt, cu pictorii francoflamanzi din cel de al doilea deceniu al secolului al XV-lea, asistăm la ultima înflorire a unei civilizaţii născute la Saint-Dénis, către începutul secolului al XI-lea şi căreia Suger i-a fost (inspiratul teoretician. Prin el, artele au căpătat menirea de a-i conduce pe oameni prin intermediul lumii sensibile, la certitudinile invizibile.[84]

Privită sub raport tehnic, calea anagogică a dat

---

83 *Bunavestire* de la Metropolitan Museum este atribuită lui Van Eyck şi datată — aproximativ — din anul 1425, fiind, aşadar, contemporană cu *Madona în biserică,* aflată la Berlin. Ea a fost comentată de Brwin PANOFSKY în *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character,* Harvard, 1953, p. 132.

84 Ervvin PANOFSKY, *Abbot Suger ori the Abbey Church of Sainl- Denis and its Art Treasures,* Princeton, 1946.

naştere multiplelor forme ale artei gotice. Este absolut evident că, la începutul secolului al XV-lea, ea este atât de departe de a-şi fi epuizat resursele, încât dă naştere unora din cele mai desăvârşite opere ale picturii universale, atât la Siena, cât şi în ţinuturile franco-burgunde. Nu avem niciun temei raţional pentru a susţine că stilul figurativ al Renaşterii s-ar fi născut pentru a înlocui o formă uzată. O înfruntare s-a produs către anul 1420, atunci când toscanii au adâncit gândirea predecesorilor lor. Asemeni Evului Mediu, ¡Renaşterea trebuie să fie considerată drept creaţia voluntară – şi, aş spune, gratuită – a unui mic număr de oameni. Ea marchează momentul în care oamenii care propulsează umanitatea – şi aceştia nu sunt nici politicienii „nici economiştii, nici războinicii, nici negustorii, ci spiritele libere capabile de o amplă anticipare a viitorului în temeiul prezentului, capabile să-şi imagineze un cadru de viaţă diferit de cel actual – scuturã jugul gândirii instituţionalizate. Ridicându-se împotriva to mişti! or şi dominicanilor, împotriva umilinţei creştine, nu puţini sunt cei care cred că omul posedă în sine puterea de a-şi determina destinul. Renaşterea este creată prin respingerea căii anagogice ducând spre supranatural. Aceasta este raţiunea pentru care, aruncând pe un zid un om suspendat brutal în spaţiu, un Masaccio este un profet al timpurilor moderne.

Toate teoriile vor veni după aceea pentru a stabili modul în care spaţiul poate fi măsurat. Adevăratul sens al speculaţiilor, confuze şi doar în parte urmate, ale teoreticienilor spaţiului unitar constă în substituirea evidenţei intelectuale prin evidenţa sensibilă. Luând-o înaintea speculaţiilor, artiştii sunt cei care au făcut acest ¡pas. Rezultă de aici că ordinea timpurilor, care duce la rafinate jocuri combinatorii, va ceda Intui etatea ordinii locurilor. Sau, mai exact, că locurile tradiţionale, reprezentate în limbajul figurativ prin obiecte de civilizaţie atributive de valori care le depăşese realitatea, nu vor mai fi păstrate neschimbate de către pictori. Aceştia vor încerca să le substituie locuri şi un spaţiu, înzestrate cu

noi dimensiuni. Nemişcării îi va urma mişcarea; clepsidra din *Simţul Ieronim* de Van Eyck, care simbolizează scurgerea timpului, va fi înlocuită de imaginea luptătorului creat de Uccello. Privirea Prinţului îngenuncheat în faţa *Madonei,* păzitoarea cetăţii Liège, face să se nască în spiritul său o viziune stabilă, cuprinzând atât certitudinea religioasă, cât şi apropierea pământurilor pe care le desfăşoară în spatele lui minunatul tablou. În *Legenda Crucii* de la Arezzo, gesturile actorilor traduc credinţa în eveniment prin acte tumultuoase şi nu printr-o imobilizare senină, cum se întâmpla mai înainte. De acum încolo, nu credinţa, ci experienţa este cea care întemeiază realul.

Artiştii vor avea de acum înainte rolul de a oferi contemporanilor raţiuni pentru acţiune, îndreptăţiri pentru comportamentul lor, iar nu raţiuni pentru a-şi justifica intenţiile, fără a ţine prea mult seamă de evenimente. Acelaşi Johann de Bavaria al cărui drept de strajă asupra cetăţii îşi află expresia într-o viziune contemplativă, va pustii această cetate la nici cincisprezece ani după aceea şi va găsi fără îndoială raţiuni întemeiate pe mărturii pentru a-şi da dreptate în propriii săi ochi, deşi, de astă dată, nu a mai existat un Van Eyck care să realizeze tabloul. În viitor, ţelul picturii nu va mai fi o justificare în raport cu valori absolute, ci o explicare a modalităţilor şi a principiilor acţiunii în perspectivă umană. Nu Cuvântul va fi cel care va furniza de aici înainte raţiunea supremă, ci Evenimentul. Oamenii nu vor mai proiecta într-un absolut atemporal, dar încărcat de valori permanente deliberarea care precedă acţiunea; o vor imagina în efectele ei pământene şi vor încerca să prevadă schimbările ce se vor dovedi necesare în organizarea universului care îi înconjoară. Perspectiva lor va fi mai scurtă în viitor şi, în acelaşi timp, mai concretă în prezent. Ei nu se vor mai considera conduşi de legea divină, ci de reuşita sau de greşelile lor. Geneza sistemului figurativ al timpurilor moderne nu a fost dictată de o evoluţie insensibilă a formelor, ci de o ruptură în ordinea lăuntrică a gândirii: *Fatum et fortuna.*

DE LA INVENŢIE LA NOILE STRUCTURI

NICI ANALIZA elementelor figurative, nici cea a principiilor formale de integrare nu ne pot da cheia de interpretare a unui sistem. Nu putem aborda studiul gândirii 1 sigurative a Quattrocento-ului lui ind ca premisă soluţii despre care socotim – greşit, deoarece ciclul s-a închis între timp – că ar fi prefigurat mai mult sau mai puţin viitorul. Putem, desigur, stabili momentul în care intervine o descoperire revelatoare: o soluţie tehnică asemeni perspectivei liniare dă naştere, împreună cu alte procedee, unei organizări diferenţiale a locurilor; o anumită implantare a figurilor le sustrage spaţiului lăuntric al imaginii şi le situează la intersecţia dintre câmpul figurativ şi spaţiului spectatorului. Dar aceste soluţii nu dau artistului pur şi simplu posibilitatea de a transpune cu mai multă fidelitate pe perete universul real sau de a constitui un mediu artificial, elaborat o dată pentru totdeauna. Invenţia genială a lui Masaccio nu este de a fi utilizat forma-culoare pentru a plasa o figură omenească într-un spaţiu ce nu poate fi identificat cu câmpul figurativ al frescei, ci de a fi adoptat o soluţie tehnică universal cunoscută înaintea lui, în scopul de a pune în circulaţie anumite valori reprezentative pentru gândirea timpului său, avî; nd totodată certitudinea că legile destinului se află altundeva decât în revelaţie: în natura omului şi în relaţiile sale fizice şi mintale cu universul.

La începutul secolului al XV-lea, societăţile occidentale căutau, în mod vizibil, toate în acelaşi timp, datorită strânselor legături care existau între diferitele centre ale culturii, o adâncire şi nu o răsturnare a experienţei lor figurative. Atât la Florenţa cât şi în domeniul franco-burgund, căutarea se desfăşura în sensul unei dezvoltări a soluţiilor tehnice şi intelectuale curente. Adâncire, bineînţeles, minunată, mergând, bunăoară, în ţările din Nord, până la inventarea unui nou procedeu de fixare a culorii, necesar pentru desăvârşirea analizelor optice, iar la Florenţa – până la o nouă concepţie a rolului

jucat de triangulaţia matematică a vizibilului, generatoarea unei adevărate revoluţii în domeniul figurării spaţiului. Totodată, trecerea efectuată la Florenţa de la o ordine magico-analogică la o ordine dialectică a perceputului şi a imaginarului constituie un moment decisiv, această trecere fiind în general greşit considerată ca apropiindu-i pe oameni de o cunoaştere pozitivă a – legilor imuabile ale naturii şi nu ca o consecinţă a transformării comportamentelor mintale ale unui anumit mediu.

Nu este de ajuns să fi scos în relief ce anume corespunde preluării şi ce intenţiilor îndrăzneţe, cu adevărat legate de dezvoltarea gândirii umaniste, pentru a aduce lumină în problema raporturilor dintre artă şi noua societate. Schimbările constatate între anii 1410 şi 1430 nu ne dovedesc că un nou sistem de imagini s-ar şi tfi constituit într-o clipă şi că ar fi fost necesară doar o perioadă mai mult sau mai puţin îndelungată, în funcţie de regiunea respectivă, pentru ca el să se impună tuturor celor care au dorit apoi să vadă şi să descrie lumea în calitate de martori obiectivi. Acelaşi Masaccio care a pictat soldatul din *Tributul,* care a substituit *peretelui* – câmp figurativ cu două dimensiuni, purtător al unui spaţiu mensurabil – un *loc* în care se integrează, într-o unitate imaginară, elemente referindu-se simultan la spaţiul trăit şi la spaţiul reprezentat, continuă să trateze în vechiul stil părţi întregi din compoziţiile sale. Am văzut mai înainte că Andrea da Firenze introdusese în *Răstignirea Domnului,* încă din anii 1366 – 1367, această noţiune a spaţiului deschis, comun spectatorilor şi subiectelor reprezentate, care a constituit unul din elementele majore ale descoperirii lui Masaccio, fără a inventa noţiunea spaţiilor pluridimensionale. Nu principiile abstracte alcătuiesc limba şi nu orice posibilitate deschisă de un artist slujeşte drept suport unui stil. Practica şi nicidecum calităţile ei intrinseci este cea care confirmă valoarea unei invenţii. Fie că este figurativ, fie de alt tip, un sistem nu se descrie decât în funcţie de operele pe care le inspiră, adică prin care există. O cultură nu constă în desfăşurarea unei

virtualităţi, ci dintr-un număr finit de realizări. De unde rezultă că descoperirea lui Masaccio şi admirabilele progrese realizate de Masolino în domeniul reprezentării figurilor şi locurilor nu purtau în ele germenii unei arte gata cristalizate. Nu a fost necesar ca ei să fie doar imitaţi, ci şi ca descoperirile amintite să fie în acelaşi timp adâncite şi limitate, potrivit diferitelor domenii, pentru ca să apară în sfârşit un nou stil figurativ, cel al timpurilor moderne.

O nouă cultură, întemeiată pe un nou’s¡9 tem de semnificare, nu constă nici într-un transfer de valori, nici în descoperirea unui secret; nu este vorba nici de desfăşurare sau de permutaţie. Este absolut necesară inventarea unor noi raporturi intelectuale între om şi lucruri şi, simultan, a mijloacelor capabile să confere acestor relaţii valoarea de comunicare. Or, deoarece o cultură nu constă dintr-un ansamblu virtual de posibilităţi care trebuie să-şi găsească un chip progresiv expresia, ea nu poate fi pe de-a întregul definită prin principiile, ci numai prin realizările ei. Sistemul, ordinea combinatorie, nu are valoare în sine, în măsura în care dă în mod automat naştere unei serii determinabile de produse. Pentru ca el să se cristalizeze, sunt necesare neîncetate eforturi de aplicare. În consecinţă, nu ne putem declara satisfăcuţi atunci când descoperim momentul în care au apărut principii re nu constituie punctul de plecare al unui nou sistem decât în virtutea faptului că sunt reluate, elaborate, asociate cu alte elemente, adesea prezente în vechiul limbaj, dar adesea descoperite datorită noilor progrese ale gândirii şi ále stilului. După ce am stabilit noţiunile de element şi de structură, de invenţie şi de mutaţie, vom considera deci „în cele ce urmează, în ansamblul lor şi limitându-ne la Quattrocento, modalităţile tehnice şi imaginare care au culminat, în fapt, cu constituirea sistemului figurativ al lumii moderne.

Nimeni nu vădeşte la Florenţa, către anul 1430, o privire selectivă şi ierarhizată asupra valorilor picturale care se vor impune peste o jumătate de secol. Vom încerca

în cele ce urmează să urmărim tocmai istoria dezvăluirii treptate a unui sistem.

Ca şi în secolul al XIV-lea, putem distinge cu foarte multă claritate, în toate domeniile, trei generaţii ale secolului al XV-lea. Prima este cea a indivizilor ajunşi la maturitate în decursul primilor treizeci de ani ai secolului: este generaţia lui Masaooio şi Masolino, a lui Brunelleschi şi Donatello, dar şi cea a Maestrului din Flemaille şi a lui Van Eyck, generaţia fraţilor de Limbourg şi a Maestrului *Cărţii de Rugăciuni* a *Mareşalului de Boucicaut.* Ea corespunde? în plan poliitic cu o întreagă epocă: la Florenţa, facţiunile se înfruntă; Palia Strozzi domină, după cum am văzut, dar meseriaşii nu au renunţat la luptă; Cosirno îşi pregăteşte, departe de cetate, triumful. Între 1440 şi 1480, o a doua generaţie o constituie oamenii născuţi în primul deceniu al secolului: ei sunt foarte diferiţi de cei dinaintea lor; născuţi într-o perioadă în care noile metode erau deja cunoscute, ei nu mai sunt oameni ai Evului Mediu; ei folosesc cu valoare de dat soluţiile de avangardă, asociindu-le cu soluţiile celei mai străvechi tradiţii; fin rândul pictorilor, îi amintim pe Andrea del Castagno şi Uccello, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Gozzoli; ei concretizează îndrăznelile predecesorilor lor, adăugându-le puţine elemente, dar, cu toate acestea, tocmai ei ¡sunt cei ¡care asigură trecerea de la invenţia individuală la sistem. Către 1480 apare o a treia generaţie, corespunzând cu ¡pătrunderea veneţiemilor în rândul şcoliilor de frunte. Este, ¡la Florenţa, generaţia lui Mantegna – pe jumătate veneţian – şi Botticelli, iar la Veneţia – generaţia lui Giovanni Belilini; de asemenea, cea a ¡lui Ghirlandajo, Perugino şi Carpaccio. În acelaşi timp cu universalul înţelept Leonardo, Giorgione, noul copil minune al picturii italiene, închide, către anul 1510, ciclul creator deschis de Masaooio cu un secol mai lânainte. Obiectul acestui studiu este de a confrunta cele două faze corespunzând celor două generaţii ale anilor 1440 şi, respectiv, 1480, precum şi de a arăta cum au dus ele la elaborarea finală a ¡unui *stil* din care date erau, ila

început, virtualităţi le şi nu structurile.

Moartea lui Masaccio nu a fost considerată ca un eveniment de importanţă universală. Brancacoi, comanditarul capelei din biserica Santa Maria del Carmine, se exila în anul 1438, acest exil constituind raţiunea majoră pentru care lucrarea întreprinsă de el a rămas pentru o vreme neterminată. Ceva mai târziu, sistemul lui Brunelleschi de a construi cupola este contestat; el va trebui să recurgă la şiretlicuri împotriva rivalului său, Ghiberti, şi să demonstreze prin fapte că este într-adevăr înzestrat cu secretul necesar pentru realizarea construcţiei. Donateâlo se va stabili la Padova, un oraş mai evoluat ca spirit decât Florenţa şi mare centru de întâlnire al tuturor exilaţilor, inclusiv Cosimo de Medici. Abia în anul 1434, odată cu întoarcerea triumfală a acestuia Ja Florenţa, se va forma în oraşul florii marele centru de cultură al Renaşterii: Florenţa va deveni prima metropolă intelectuală susceptibilă să rivalizeze cu curtea Franţei şi curţile satelite ale principilor florii de crin. Şi tot în această perioadă, Aâberti întreprinde opera de transpunere în formule a ideilor teoretice împărtăşite de mediul de avangardă, ridicat în sfârşit la rangul de călăuzitor datorită îndelungatei eclipse a Romei şi declinului sienez.

În această primă fază, omul înălţat în spaţiu nu constituie singurul prototip al unei noi viziuni. Speculaţia asupra spaţiului matematic figurează de asemenea înnându-l noutăţilor. Pictura, solicitată atât de sculptură, cât şi de arhitectură, rezervă un ampfu spaţiu sugestiilor transmise ei de aceste două inedite ordini figurative. În consecinţă, putem considera ca egale influenţa lui Masaccio şi cea a lui Masolino; ei reprezintă cele două căi moderne ale invenţiei, clasica greşeală constând în a i se atribui lui Masaccio o parte precumpănitoare în dezvoltările perspectivei liniare, deşi Masolino îl depăşeşte în acest domeniu. De altminteri, pasul făcut – după cum am mai arătat – de Masaccio este mai radical, mai brusc, mai puţin legat de dezvoltarea tehnicilor de împărţire a câmpului figurativ, dezvoltare anterioară epocii lui. În

domeniul raţionalizării vizibilului, nici Masolino, nici pictura ca atare nu fac pasul decisiv: îl face Brunelleschi, arhitectul, care rămâne, pe deasupra, înscris pe linia evoluţiei tradiţionale atunci când pictează el însuşi sau fabrică obiecte figurative de civilizaţie.

În preajma anilor 1440, căutarea figurativă se înfăţişează, aşadar, la Florenţa ca fiind legată de o dublă problematică. Există oameni care îşi îndreaptă privirile asupra lumii şi care încep să picteze universul în cadrul eclectic oferit de tradiţie şi de învăţămintele celui mai apropiat trecut; există apoi oameni pe care îi preocupă în mai mare măsură dorinţa de a asocia în chip mai dinamic arta cu transformările în curs. Operele lor ne dovedesc cu prisosinţă că societatea a avut la Florenţa un caracter mai modern decât în alte locuri. Răsturnarea economică iscată de schimbarea itinerarelor comerciale – tulburate din nou de incidentele politice şi, mai presus de orice, de războiul franco-englez – se îmbină cu înflorirea unei gândiri abstracte, cu faptul că tehnici intelectuale cunoscute dar neglijate sunt puse din nou la doc de cinste. Dublă viziune empirică şi teoretică, angrenate de altminteri amândouă într-un proces evolutiv.

Toţi artiştii vremii îşi manifestă interesul atât pentru adâncirea empirismului medievali, pentru speculaţia legată de descoperirea Antichităţii, speculaţie al cărui erou este Donatello, cât şi pentru raţionalismul matematic întrupat de Brunelleschi, pentru potenţele plastice ale imaginii revelate de Masaccio. Dar ritmul progresului nu este egal în diferite (domenii. Cu Domul ce se înalţă deasupra acoperişurilor Florenţei, violând toate metodele recunoscute, arta nouă câştiga partida, deşi niciunul dintre pietoni contemporani nu înfăptuieşte un salt comparabil cu cel realizat de către arhitecţi. Ei au fost singurii – poate, cu excepţia lui Masaccio – care au cunoscut această ruptură care, împreună cu brusca apropiere între tehnică şi gândire, le-a îngăduit să înalţe monumente întemeiate pe noi principii de echilibru; este demn de reţinut faptul că forma edificiilor nu a fost dedusă direct din premisele

intelectuale, nici din speculaţia matematică care generează măsura spaţiului, ci din înlocuirea vechilor modele printr-o altă serie de prototipuri funcţionale, considerate ca fiind în chip fatal determinate de primele aplicări ale unui adevăr intelectual relativ.

Noţiunea de Renaştere şi-a găsit o manifestare plenară în domeniul arhitecturii ca şi în cel al sculpturii; ea s-a impus cu mult mai încet pictorilor. De aici a rezultat o distorsiune atât în arta propriu-zis figurativă – în pictură mai cu seamă – cât şi în celeilalte arte conexe. Aşa se face că, în jurul anului 1440, pictura florentină este înzestrată cu o ambiguitate care îi conferă extraordinarul ei farmec. Nu este vorba de un primitivism, de ezitările unui stil care se caută pe sine însuşi; dimpotrivă, e un conflict între două forme foarte concrete de gândire. La majoritatea operelor putem constata un decalaj între marile forme de imaginaţie care îşi dispută întâietatea. Opoziţiile sunt constante între surprinderea vizuală a concretului şi ordonarea imaginarului. *Sfânta Fecioară* de Filippo Lippi constituie unul din exemplele grăitoare în acest sens. Figura din primul plan este în afara cadrului, în relief, asemeni celor pictate de Masaccio sau de Andrea del Castagno, în timp ce fundalul, *veduta,* este tratat în spiritul Maestrului din Flémalle, în spiritul miniaturiştilor francezi.

Adevăraţii reprezentanţi ai acestei generaţii sunt cei care, asemeni lui Andrea de! l Castagno, Uccello şi Piero, realizează cel puţin în unele din operele lor compromisuri între tipul vechi al imaginaţiei figurative şi tipul ei modern. Tabloul *Sfântul Gheorghe* de Uccello, din Muzeul Jacquemart-André, ne oferă, bunăoară, referitor la această fază a istoriei, un excelent exemplu vădind mecanismele ambigue ale imaginarului. La prima vedere, dar numai la prima vedere, el poate părea mai puţin modern decât *Bătăliile,* sau chiar decât *Vânătoarea.* Sub *Sfântul Gheorghe, ca* şi în cazul lucrării *Miracolul Ostiei,* se află un text, şi anume undi împrumutat din tradiţia medievală, căci îl găsim în *Legenda de Aur.* Opera ne trimite în acelaşi timp şi la referinţe extraliterare, legate de rituri sociale de

altminteri şi ele medievale. Sărbătoarea Sfântului Gheorghe constituia an de an, aşa cum am mai amintit, începutul ciclului de ceremonii care culminau în ziua de Sfântul Ioan, când una din cele mai importante clase de vârstă, cea a tinerilor, îşi sărbătorea iniţierea. Tabloul lui Uccello constituie un fel de ex-voto pe jumătate păgân, pe jumătate creştin; ceea ce nu-i conferă, de altminteri, nicio originalitate absolută şi nu are, pe lângă aceasta, nicio incidenţă asupra aspectului său. În schimb, el ne reţine atenţia printr-un element diferenţiat: peisajul care se întinde, în partea stângă a compoziţiei, la picioarele zidului ce împrejmuieşte oraşul.

Nimeni nu a semnalat faptul că acest fragment constituie, prin precizia şi detaşarea sa de restul operei, un obiect figurativ într-adevăr nou, corelat, de altminteri, cu o temă care apăruse din când în când în arta italiană, de la *Buna. Cârmuire* de Lorenzetti încoace. Spre sfârşitul Evului Mediu, cetăţenii unor oraşe ca Siena şi Florenţa ies dincolo de zidul cetăţii şi colonizează, în adevăratul sens al cuvântului, împrejurimile. Întregul ţinut Val d'Arno şi minunata regiune care se întinde între Florenţa şi Siena au fost create de mina omenească de către această generaţie. Apare un nou izvor de bogăţie – cultura viţei-de-vie pe araci şi cultura măslinului. Literatura ne-a păstrat un ecou al acestei înnoiri. De la *Decameron* încoace, mitul ţinutului rustic se opune febrei oraşelor. Aceasta este şi tema *Paradisului familiei Alberti* şi, către sfârşitul secolului al XV-lea, crearea unei ghirlande de vile în jurul Florenţei de către familia de Medici va marca faptul că Prinţul îşi însuşise o temă legată de realitate. În zece ani, nu va mai rămâne nimic din acest ţinut devorat de industrie şi şosele. Un peisaj care a concretizat, vreme de patru secole şi jumătate, una din marile aventuri spirituale ale societăţii se şterge, dispare sub ochii noştri. Modul de cultură nu mai este rentabil; nu mai există oameni care să continue opera permanentă de modelare a pământului. Toate peisajele din lume sunt peisaje fabricate, cu excepţia celor unde armii nu s-a aşezat vreodată. Aşa cum Burgundia e

un ţinut făurit de om, tot aşa Toscana a constituit o creaţie voluntară. Tabloul lui Uccello alătură, aşadar, stâncii, martor al obiectelor figurative seculare, istorisirii din *Legenda de Aur* şi figurării unei ceremonii tradiţionale, un semn nou care stabileşte o legătură între vechea lume a imaginarului şi cea nouă. Gradul foarte diferit de stilizare specific fragmentului de care ne ocupăm vădeşte cu toată evidenţa originea lui eterogenă. Cu toate acestea, noul element amintit de noi se înserează atât de bine în vechiul sistem încât trece aproape neobservat.

Dacă Uccello ne dovedeşte aici, o dată mai mult, că orice iluzionism rezultă – cum am arătat în altă parte –

din combinarea unor elemente de nivduri diferite, opera lui nu caracterizează în virtutea acestui fapt o epocă şi un stil. Simplul fapt că operele generaţiei de la 1440 comportă elemente diferenţiate nu ne îngăduie, aşadar, să spunem că am fi martorii conturării precise a unui sistem. În plus, materialul figurativ nu se îmbogăţeşte efectiv cu o nouă unitate, deoarece peisajul compus în chip artificial apăruse mai înainte, dl figura în *Buna Cârmuire* de Lorenzetti.

Am putea întreprinde o demonstraţie identică plecând de la lucrarea *Cortegiul Magilor* de Benozzo Gozzoli: sistemul nu s-a schimbat datorită faptului că portretul familiei de Medici înlocuieşte pe col ai tânărului Strozzi, scos în relief încă din anul 1423 de Gentile da Fabriano. Spre deosebire de aceasta, în *Botezul Domnului* sau în *Biciuirea Domnului* de Piero, cadrul viziunii nu ar fi putut exista înainte de a se fi afirmat doctrina perspectivei liniare, în sensul micilor „edificii” procesionale create de Brunelâeschi sau în sensul panoului pictat de Masoaino la Napoie; în plus, ou ne lămurim decât cu mare greutate – şi nu e nimic întâmplător în aceasta – înţelesul anumitor figuri din aceste compoziţii: tinerele femei ori presupuşii sfetnici ai comanditarului, figuri care nu ne mai trimit – aşa cum o făcea scena din *Sfântul Gheorghe* de Uccello – la o para Iiturghie şi la forme de viaţă pe care, de generaţii întregi, numeroase opere figurative le făcuseră familiare

publicului. În măsura în care noi-le elemente nu sunt legate de o anecdotă tradiţională, ele nu dictează în chip automat noi raporturi lântre obiectul văzut şi operă. Tot aşa am surprins în *Bătăliile* lui Uccdilo, analizate mai înainte, precum şi în cidlul creat de Piero la Arezzo, momentul în care noile elemente – căştile, îănefle, steagurile de luptă – nu ne mai trimit la un vocabular folosit pentru a deveni cu adevărat punctul de reper ai unei compoziţii moderne, în calitate de obiecte identificabile şi, în acelaşi timp, în calitate de suport al unei triangulaţii a spaţiului. Admirabilele figuri în volume ¡pregnante create de Piero sau de Uccello nu folosesc, bineînţeles, culoarea-formă a lui Masaccio, dar înlocuirea tuşelor impresioniste prin aplicarea culorii în mari zone monocrome nu modifică principiul potrivit căruia tocmai desprinderea figurilor, tratate într-un plan diferenţiat al spaţiului, i precum şi apartenenţa lor la un sistem cu totul nou de asociere a formelor cu ideile va constitui pe viitor principiul esenţial de semnificare al picturii.

În general, generaţia de la 1440 substituie imaginilor pioase ansambluri care vădesc dorinţa artiştilor de a lărgi, atât în domeniul obiectelor, cât şi în cel al noţiunilor, registrul semnelor şi reperelor şi, în acelaşi timp, de a integra într-un nou raport noutăţi revelatoare pentru potenţe încă necunoscute ale figurii şi ale locului. Cu toate acestea, nu devenise încă evident pentru toţi că pictura trecuse pragul unei noi epoci. Pentru a demonstra aceasta, putem compara opera lui Andrea del Castagno cu opera lui Angelico. Creaţia celui de al doilea ilustrează respectul pentru obiectul figurativ tradiţional şi pentru principiile de montaj corespunzând evoluţiei naturale a stilurilor giottesc şi sienez. Ea nu foloseşte practic niciodată principiul câmpului figurativ considerat ea loc de integrare a unei duble imagini iluzioniste şi mintale; ea îl transformă, o dată pentru totdeauna, într-un spaţiu omogen şi fără referinţă la realitate. Chiar atunci când Angelico introduce la Roma, spre sfârşitul vieţii sale, către anul 1447, ansambluri arhitectonice în spirit antic, el le tratează ca

elemente de reprezentare şi nu ca elemente de construcţie. Departe de mine gândul de a face din Angelico un întârziat. Întârziaţi ar fi, de asemenea, din acest punct de vedere, majoritatea flamanzilor, întârziaţi şi sienezii secolului al XV-lea. Nu avem dreptul de a socoti că oamenii care au făurit secolul în realitatea lui ar fi fost membrii restrânsului cerc al iniţiaţilor florentini şi padovani. Şi totuşi...

În opoziţie cu Angelico, Andrea de] Castagno, mort şi el de tânăr asemeni lui Masaccio, reprezintă noua tradiţie, mai creator de altminteri prin mânuirea culorii-formă decât prin mânuirea spaţiului matematic. Cea mai cunoscută dintre lucrările sale este, cu toate acestea, *Cina* cea *de Taină*, mai liniştitoare fiind mai conservatoare decât splendorile din refectoriul de la Sant' Apollonia. Dar tocmai aici şi, mai cu seamă, în *Răstignirea Domnului,* geniala tentativă a lui Masaccio capătă un contur mai ferm şi mai multă siguranţă.

Fără Masaccio şi Andrea del Castagno, Renaşterea ar fi avut fără îndoială, cel puţin până la apariţia veneţienilor, un caracter exclusiv intelectual, legat fie de raţionalizarea spaţiului, fie de transpunerea învăţăturii formale a Antichităţii. Ar fi cu totul zadarnică orice încercare de a conferi întâietatea oricăreia din aceste două tendinţe. Nu am dorit să precizăm aici decât datele aferente problematicii reînnoite a picturii, în Italia, către anul 1440. Cele trei căi deschise de prima generaţie a secolului duc la o triplă speculaţie: asupra figurii omeneşti ca element autonom de semnificare, asupra geometrizării posibile a spaţiului şi asupra înlocuirii legendei creştine prin fabulaţie. În anul 1440, aceste tendinţe sunt încă înscrise într-o concepţie de ansamblu a imaginii tradiţionale. Se cuvine să arătăm cum, în anii imediat următori, un mic număr de artişti au creat posibilitatea stilului.

Aşa cum Masaccio şi Masolino sunt martorii înfloririi creaţiei în cel! de al treilea deceniu al secolului, aşa cum Uccello şi Pieră deâla Francesca sunt principalii reprezentanţi ai stilului către 1440, tot astfel Mantegna,

Botticeâli şi Bel lini ne apar ca fiind marii creatori ai perioadei din preajma anului 1480. Voi arăta, în primul rând, că Mantegna mai foloseşte încă pe scară largă un material comun pictorilor de la jumătatea secolului. Voi arăta apoi cum conferă el valori noi anumitor semne.

Născut în anul 1431, Mantegna a fost înscris încă de la zece ani în corporaţia pictorilor din Padova, încrând în atelierul lui Squarcione, care l-a şi adoptat după 1442. În anul 1448, semnă un acord cu tatăl său adoptiv şi deveni propriul său stăpân. Tot atunci, având numai 17 ani, acceptă un contract pentru decorarea unei jumătăţi de capelă în mănăstirea ordinului Eremitani, primind comanda din partea văduvei lui Antonio Ovetari care, înainte de a muri, indusese în testamentul său, între anii 1443 şi 1446, o serie de dispoziţii speciale în acest sens. Cealaltă jumătate a capelei trebuia să fie pictată de Antonio Vivarini şi de Giovanni d'Alemagna. În anul 1454, Mantegna se va căsători cu fata lui Jacopo Bellini, iar între 1456 – 1457 va înapoia lui Squarcione, în urma unui proces, cei patru sute de ducaţi reprezentând întreţinerea sa şi partea care revenea celuilalt pictor cu care colaborase odinioară. În sfârşit, în 1557, el va trece la Mantova, la invitaţia marchizului Lodovico Gonzaga, pentru care va lucra până la moartea acestuia, în anul 1478; îl va sluji apoi pe marchizul Frederico, iar după 1484, pe fiul acestuia, Francesco. Va muri aflându-se încă în slujba familiei Gonzaga, în anul 1506. El face legătura între stilul florentin, de care este foarte apropiat de îndată ce scapă de sub influenţa lui Squarcione, şi stilul veneţian al familiei Befiini. Mantegna moare într-un moment în care talentul lui Giorgione este în plină afirmare. Copil minune, o ia înaintea veacului său; întrupează însă valorile generaţiei intermediare a oamenilor născuţi în preajma anului 1440 şi a căror formaţie răsfrânge cunoaşterea principiilor, dar nu încă şi cunoaşterea tradiţiilor moderne.

Se cuvine să vedem în ce moment şi sub ce formă anume apar în opera lui primele semne ale unei aspiraţii spre noua artă. Ceea ce ne va îngădui să surprindem

dublul proces determinând, pe de o parte, crearea unor noi semne adaptate la noi valori şi, pe de altă pante, alunecările de sens care modifică, fără schimbări aparente, înţelesul vechilor semne.

Adoraţia Magilor de la Muzeul Uffizi este unul din cele mai Izbitoare exemple de interpretare a *nuvolei* potrivit descrierii lui Brunelleschi. Sfânta Fecioară este aşezată pe un prag de stâncă, înconjurată de un cor de îngeri. Nu putem şti dacă un aft grup de îngeri, plutind în dreptul drugului de fier al *nuvolei,* dedesubtul stelei, ne trimite sau nu la o formulă de prezentare în mai multe etaje, şi ea tradiţională. Putem spune însă cu hotărâre că mânuirea semnului este foarte liberă, căci Sfânta Fecioară cu *nuvola* este în acelaşi timp aşezată pe o stâncă şi înscrisă în gura unei grote. Trei obiecte, trei semne figurative se contaminează astfel reciproc: *nuvola,* grota şi stânca, fără a mai vorbi de Fecioară şi fără a vorbi nici de elementele figurând în partea stângă a compoziţiei, unde regăsim atât cortegiul Magilor, cât şi un drum stâncos – despre care bănuim că ar fi fost, poate, transpunerea planului înclinat al unei puneri în scenă – venit în linie dreaptă de la Gentile. Această lucrare ne oferă undi din cele mai izbitoare exemple de compoziţie cumulativă întemeiată pe tradiţionale obiecte figurative de civilizaţie.

Prin opoziţie cu această lucrare în care un obiect figurativ – stânca, impune structura unui ansamblu de elemente ţinând toate de domeniul tradiţiei, iată acum o altă operă în care atât compoziţia, cât şi conţinutul sunt moderne şi în care câteva elemente secundare extrase din tradiţie, carul mai cu seamă, nu intervin decât ou o valoare episodică. *Triumful lui Cezar,* ale cărui nouă panouri a *tempera* se află astăzi în Oranjeria de la Hampton Court, datează de la sfârşitul vieţii lui Mantegna. Operă neterminată, căreia pictorul i-a acordat totuşi îndeajuns de multă atenţie o dată ce nu s-a mulţumit numai s-o păstreze în locuinţa sa de la Mantova, ci a şi prezentat-o cu deosebită migală: fiecare panou era dispus între cefe două coloane ale unui portic, ceea ce crea iluzia defilării şi îi

accentua atât efectul, cât şi înţelesul. Concepută, firește, spre slava şi mărirea neamului Gonzaga, ea concentrează experienţa artistului. Şederile la Roma, cunoaşterea monumentelor de care se leagă tot mai mult imaginaţia modernă, sunt răsfrânte într-o compoziţie eliberată pe de-a întregul de sub imperiul tradiţiilor creştine afle imaginarului. La origine, panourile *Triumfului lui Cezar* fuseseră prezentate la Mantova cu prilejul uneia din acele serbări de curte care ofereau imaginaţiei artiştilor prilejul potrivit pentru a se împrospăta; au fost prezentate, se spune, alături de o altă suită, inspirată din *Triumfurile* lui Petrarca. Ar fi fost interesant de ştiut dacă, în această a doua serie, Mantegna păstrase carul ca semn esenţial şi ca element de coordonare a operei, aşa cum procedase Francesco Cossa la Ferrara, către 1470, în celebrele decoraţiuni din palatul Schifanoia, realizate pentru dinastia d'Este, înrudită cu dinastia mantovană[85]. În seria care ne interesează, carul nu joacă decât un rol episodic şi am arătat mai înainte cum vizualiza pictorul texte extrase din tradiţia umanistă. Dar referinţa nu vizează exclusiv textele, ci un întreg univers istoric care nu mai are relaţii st rinse cu lumea veche. În raport cu seria de *cassoni,* frescele de la Ferrara – în care carul lui Petra rea se repetă de nenumărate ori – şi acest triumf „modern" reprezintă o pagină nouă din istoria imaginară a Occidentului. Locul imaginar nu se mai situează în spaţiul şi în timpul mitului, el constituie o încercare de creare a unei noi legături simbolice atestând de astă dată nu adevărul unei tradiţii legendare, ci adevărul faptelor din istoria omenească. Evenimentul nu se mai reactualizează, el devine un reper şi nu o comemorare. Dacă n-am analiza mai departe şi am stabili existenţa unui principiu de identitate doar în momentul în care semnificaţiile şi figurile se schimbă simultan, ne-am condamna să nu putem niciodată surprinde mutaţiile imaginarului.

Voinţa de a descoperi o ordine şi semne imaginare cu

85 Asupra decoraţiilor din seria *Lunilor* în palatul Schifanoia, cf. Paolo D'ANCONA: *Les Mois de Schifanoia â Ferrare.* Milano, 1954.

totul moderne răzbate în cele din urmă la lumină în opera lui Mantegna. Oarecum ceţoasă la prima vedere, ea se limpezeşte atunci când exteriorizăm această neîncetată căutare a unui nou limbaj, care foloseşte adeseori dlemente cunoscute dar le reevaluează şi le înserează în inedite sisteme de semnificare. Gama tentativelor este uriaşă la Mantegna. Este destul să arătăm că ea include un panou ca cel din *Prezentarea la Templu* – considerat adeseori ca fiind un volet al *Adoraţiei Magilor* – *Iisus Mort* şi *Sfânta Fecioară a Victoriei*. În *Prezentarea la Templu,* compoziţia se organizează în jurul coloanei. Aici, semnul este din nou împrumutat din domeniul clasic. Dar această coloană ne trimite şi la coloana din *Sfânta Fecioară* de Jan van Eyck. Schimbarea de stil vizibilă în capitaluri nu este singurul element care proclamă transformarea semnului. La Van Eyck, coloana este tratată ca parte a edificiului care adăposteşte personajele, ea defineşte un loc închis şi concret, gotic în acelaşi timp; fa Mantegna, coloana constituie axul unei compoziţii şi semnifică prin ea însăşi; ea este, după cum am mai observat, un substitut al arborelui. Emblemă modernă ¡înlocuind „nivelul" grecilor, ea evocă fundaţia; ea este plasată în mijlocul unei arhitecturi care nu este condiţionată de echilibrul ei; înţelesul se desprinde în chip arbitrar din funcţie. Un nou semn este astfel constituit, semn pe care artistul îl va mânui ca atare şi pe care îl vom regăsi, bunăoară, în lucrarea *Sfântul Sebastián,* în care el exprimă, de asemenea, atât interesul arheologic al epocii pentru ruinele romane, dt şi ideea că omul este cel care întemeiază cadrul vizibil al culturilor.

Prin opoziţie, în *Iisus mort* Mantegna dă glas dorinţei sale de a integra într-un ansamblu de noi semnificaţii un alt semn material întemeiat pe cunoştinţele generaţiei premergătoare lui. Racursiul nu slujeşte aici la construirea unui spaţiu; Mantegna preia principiul pe care un Uccello sau un Piero l-au folosit pentru a construi o figură izolată, dar îl aplică unei teme care face dintr-un exerciţiu de stil un obiect modern de civilizaţie. *Iisus mort* nu mai prezintă

drama de pe Golgota prin descrierea împrejurărilor evenimentului, cu alte cuvinte, printr-o descriere a locurilor, ci prin figurarea sentimentelor. Primă operă a unui expresionism pe care, din generaţie în generaţie, pictorii Occidentului nu vor înceta niciodată să-l cultive. *Iisus mort* de Mantegna este una din versiunile bogatei serii de imagini în care se manifestă, în secolul al XV-lea, un dramatic sentiment al vieţii. Putem spune că el este un dublet al temei tratate de Beilini în *Iisus cu sarcofagul,* amândouă

— Versiuni rafinate ale unei iconografii populare. Mantegna se străduieşte mai cu seamă să descopere un raport direct între gândire şi formă; el reţine un element formal

— Racursiul – pentru a explicita o valoare.

În sfârşit, *Sfânta Fecioară a Victoriei* ne atrage atenţia asupra faptului că descoperirea unui nou semn adaptat unor sentimente moderne nu este, la Mantegna, întotdeauna legat de o evaluare a Antichităţii. Deşi a fost executată spre sfârşitul vieţii artistului, această *Sfântă Fecioară* a neamului

Gonzaga este inspirată în întregime de amintirile de tinereţe ale pictorului, din vremea când era ucenicul lui Squarcione. Nicio altă lucrare nu ne mai îngăduie să distingem cu aceeaşi claritate folosirea metodică a vocabularului extras din studierea sarcofagelor şi a detaliilor ornamentaţiei antice. De altminteri, către 1457 – 1470, întreaga şcoală de la Ferrara determină – alături de Mantegna – o nouă înflorire a acestei utilizări a decorului clasic. Dar, în timp ce în prima perioadă a vieţii sale, la biserica ordinului călugărilor eremitani de la Padova, Mantegna folosise cadrul arhitectural al (urnii antice într-o epocă în care scopul principal – împărtăşit de către majoritatea contemporanilor – era de a reimagina cadrul unei civilizaţii diferite, elementele decorului antic sunt de acum înainte elaborate de el într-un cu totul alt spirit. Artiştii nu mai descoperă sub forma antică elemente naturale care au fost odinioară stilizate; ei nu procedează

la o nouă stilizare a naturii – flori, fructe, ghirlande, asemeni culturii romanice şi gotice, cât şi a Renaşterii. Toate aceste elemente făceau pe vremuri parte din cadrul civilizaţiei elenistice, constituit în mod artificial, şi se înscriu într-o moştenire culturală de pe atunci milenară. Scopul lui Mantegna nu este să regăsească natura dedesubtul semnului, ci să elaboreze un cifraj legat de condiţiile actuale ale sensibilităţii. În *Simtă. Fecioară* a *Victoriei* – care este *o pală,* un ex-voto creştin – nişa de verdeaţă constituie o transpunere a cadrului pe care îl realizează, mai cu seamă la Mantova, prinţii întemeietori ai unui nou mod de a trăi. Sub armura sa, condotierul, războinicul medieval încă, este faimosul Gonzaga de Córdoba, învingătorul de la Fornovo, Marele Căpitan. Prin el lucrarea se leagă de ceea ce a mai rămas viu din metodele de acţiune ale trecutului. Dar, deasupra *Fecioarei* alături de elementele decorului amintit, se află un întreg arsenal de corali, de sfere de cristal, toate accesoriile tronului sultanilor! Veneţia nu este departe şi, asemenea lui Carpaccio, Mantegna deschide o fereastră spre Orient. Tronul Fecioarei este tronul Marelui Stăpân.

În timpul vieţii lui Mantegna, un anumit număr de elemente reapar sub penelul lui în variate jocuri de combinaţie. Nişa de verdeaţă din *Sfânta Fecioară a Victoriei* revine în faimoasa alegorie pagină a *Virtuţii izgonind Viciile de pe pământ,* fiind de altminteri în raport curent cu noua arhitectură a grădinilor. Sensul vechilor semne se adaptează la sisteme complexe de referinţe, paralel cu apariţia unui mic număr de semne noi, în întregime create. O lume a cărei realitate există doar în imaginar, dar care se implantează simultan în reţeaua percepţiilor şi activităţilor curente, este exprimată cu o admirabilă ambiguitate de către limbajul figurativ de ¡la sfârşitul Quattrocento-ului.

Un Mantegna nu îşi iroseşte viaţa căutând cea mai mare aproximaţie posibilă a unei viziuni unitare; el îmbrăţişează cât mai multe izvoare de idei cu putinţă şi efortul său nu se îndreaptă spre epurarea temelor, ci spre

îmbogăţirea lor. Aria preocupărilor sale se întinde până la realismul luminii care, în lucrarea *Sfântul Luca,* datând din 1453 – 1454, ne înfăţişează una din primele naturi moarte ale picturii timpurilor moderne: viziune a unor fragmente desprinse din real şi în mod normal invizibile, adică izolate de nodul compoziţiei. Personajele nu sunt legate de toate părţile ansamblului şi, întrucât integrarea părţilor nu se realizează decât în raport cu spectatorul, este evident că nu claviatura mijloacelor este cea care dictează alegerea elementelor.

Încercând să stabilim care a fost, în ultima analiză, preocuparea majoră a lui Mantegna, se înţelege de la sine că precumpănitoare este corelarea omului cu Antichitatea, dar am păcătui printr-o îngustime de vedere dacă am limita-o fie la reanimarea decorului, fie la realizarea unei paraldle între cele două Rome, expresie a doctrinei celor două Adevăruri prin care se manifestă, în acel moment, faptul că creştinismul reia în mâinile sale ameninţătoarea lume a istoriei. Adevăratul scop urmărit de Mantegna reiese din decoraţiile din *Camera degli Sposi* (Camera Soţilor; din palatul ducă! de la Mantova – omagiu suprem adus de artist acestui neam princiar care îi asigurase posibilitatea de a crea liber. Prinţul nu mai este asimilat cu cuceritorul, nu mai este un Cezar; înveşmântat în om al cârmuirii, marchizul de Mantova ne aminteşte mai degrabă de Cosimo de Medici. Eroul nu mai este un învingător, după cum nu mai este nici garantul unei religii. Este omul care asigură viaţa coordonată a cetăţenilor. Faptul că aceeaşi temă a fost reţinută la Ferrara de familia d'Este dovedeşte că Mantegna reflectă o doctrină în curs de cristalizare, doctrina care îşi va găsi ceva mai târziu forma scrisă în opera lui Machiavelâi. În jurul Prinţului, o familie, chezăşie a duratei unui sistem; dintre animalele reprezentative pentru un anumit mod de viaţă, vom întâloi câinele, în speţă dogul – prezent până şi în opera lui Velázquez, la picioarele suveranului – vânătoarea fiind un privilegiu al nobilului, ca şi calul sau armele. Odată cu apariţia suveranului, puterea are nevoie de un ţinut şi

acest lucru ni-i arată Piero, autorul dublului portret al soţilor Montefeltro. Acest pământ este descris într-o formă simplificată la Mantova: un ţinut de dropii şi de munţi. Vechea stânca nu mai este aici semnul unei comunicări existente între pământ şi lumea de dincolo, ci o trăsătură descriptivă; după cum descriptivă este şi fortăreaţa – *la rocca* – în ce priveşte modurile în care se statorniceşte puterea princiară, fapt care constituie o nouă alunecare a înţelesului aferent semnului stâncii. În sfârşit, alături de peisaj, figurează reprezentarea cetăţii peste care domneşte prinţul, alt element indispensabil al puterii sale. Prinţul domneşte în umbra arborelui, simbol al tuturor întemeierilor; dar el creează şi locul autorităţii sale: oraşul înconjurat de ziduri. Mantova este, în plus, un semn complex: ei ne aminteşte de Roma cu Coliseul şi piramida – precum şi de Ierusalim. Oraşul dinastiei Gonzaga nu mai este o mică aşezare întărită, ci o capitală în care, prin graţia suveranilor, o parte din sacrul tezaur al culturii se fixează şi se întrupează în opere, inclusiv în cole ale pictorului. Valoarea semnului este, aşadar, legată şi de rolul pe care pictura îl joacă în prezent.

O ultimă trăsătură trebuie să ne reţină atenţia. În centrul Camerei Soţilor, o cupolă ne prezintă un decor de *putti* înconjurat de episoade ale Fabulei. Antichitatea este prezentă în noul stil ca temă şi nu numai ca materie. S-a remarcat pe bună dreptate că Mantegna dă dovadă de mai puţină libertate atunci când îşi propune să reprezinte izolat felurite subiecte ale Fabulei; arta sa este mai calculată, mai puţin degajată decât atunci când vizualizează valori legate de întemeierea noii ordini (politice. Va trebui să treacă multă vreme până ce spectatorii – noua societate – vor descifra cu uşurinţă simbolurile păgâne; în timpul lui Mantegna, cultura umanistă este încă prea restrânsa pentru ca un joc de recunoaştere vizuală să se producă de la sine[86]. Factorul

86 Cu patruzeci de ani mai înainte ca Mantegna să-şi realizeze decoraţiile în stil antic în palatul dinastiei Conzaga de la Mantova, adică prin 1425-—1440, Van Eyck subliniază şi el, în aşa-numita *Madonă a Cancelarului Rolin,* prin prezenţa unor capiteluri figurative, unele din semnificaţiile simbolice ale operei sale. Or, aceste capiteluri sînt aici medievale

care, preluat din lumea antică, subîntinde fără ambiguitate dialogul vizual, nu este constituit de erudiţie, ci de acceptarea câtorva valori net diferite de vechile credinţe. Marile mituri ale Quattrocento-u lui nu se întemeiază pe reinterpretarea erudită a istoriei zeilor, ci prin cinstirea şi proslăvirea câtorva calităţi umane deduse din experienţa personală a fiecăruia şi situate, în mod esenţial, pe poziţii diametral opuse faţă de vechea înţelepciune a creştinilor. Credinţei îi urmează bogăţia, iar ordinii lui Dumnezeu – ordinea (politică. Limbajul figurativ al lui Mantegna exprimă perfect gândirea unui om din Quattrocento. Compoziţia lui Lorenzetti, fresca *Bunei Cârmuiri* îşi află aici antagonistul ei modern. Sistemul a trecut de la stadiul stilizării elementelor anecdotice la un început de integrare a înţelesurilor şi a semnelor.

Arătând cum s-a realizat, în opera lui Mantegna, integrarea Antichităţii în noua cultură prin subordonarea elementelor figurative faţă de o reprezentare a ordinii destinului, cred că am scos astfel în evidenţă unul din principalii factori ai structurilor figurative născute din experienţele întreprinse între 1440 şi 1480. La prima vedere ar putea părea paradoxal faptul că am întemeiat această demonstraţie pe opera lui Mantegna, care rămâne în multe privinţe legată de vechea ordine, şi nu pe opera lui Botticelli. Cum această lucrare nu constituie însă un studiu complet şi cronologic al artei italiene a Quattrocento-ului, ci o încercare de a demonstra procesul prin care se elaborează un sistem figurativ, nu voi căuta să stabilesc aici un echilibru corect între cei doi artişti, în planul – istoriei. Studiindu-l pe Botticelli, voi arăta totuşi cum continuă dl acţiunea simultană de integrare şi de dezintegrare a semnelor comune ale artei şi cum introduce într-adevăr o ordine de valori noi, fără de care stilul pictural al Occidentului nu s-ar fi consolidat ca atare.

Multe din observaţiile făcute mai înainte în legătură cu Mantegna sunt valabile şi în privinţa lui Botticelli.

---

atît ¡prin formă, cît şi iprin îconograifia împrumutată din *Vechiul Testament.* Cf. : Galienne FRANCASTEL, *Le Style de Florence,* p. 85.

Bunăoară, prezenţa în opera sa a unor serii întregi folosind vechile obiecte figurative. Nu există vreo diferenţă între *Madonele* create de Lippi către 1440 şi un mare număr din *Madonele* lui Botticelli, datate din perioada 1470 – 1480, cel puţin în ce priveşte tema şi modalităţile în care pictorul aplică legea prim-planului şi legea cadrului. O altă serie este cea a *Adoraţiei magilor.* E o lucrare în care danul de Medici joacă, dacă putem spune astfel, scena Adoraţiei. Această lucrare reia atât tema panoului creat de Gentile da Fabriano, cât şi decoraţiile realizate de Gozzoli în capela aceluiaşi clan. Tehnica figurativă este identică cu cea a lui Piero della Francesca: un montaj al părţilor. Fermecătoarea *Naştere a Domnului* de la Londra, strâns corelată şi ea cu opera lui Piero, ne înfăţişează o ultimă prezentare a tradiţionalului acoperiş de paie al ieslei. Botticelli a dat în această lucrare vechiului limbaj un ultim suflu de viaţă. Din acest punct de vedere, arta sa este înzestrată cu un anumit caracter popular care îi explică fără îndoială – dar numai în parte – farmecul. Ea vădeşte, pe lângă aceasta, cel mai înalt grad de perfecţiune pe care l-a atins în câteva domenii stilul tradiţional al primelor generaţii ale Quattrocento-ului.

Cu toate acestea, asemeni lui Mantegna, Botticelli nu poate fi circumscris printr-o definiţie îngustă. Acelaşi om care a pictat *Naşterea Mistică a Domnului* a creat aproape simultan lucrarea *Pieta,* aflată la München. Pictorul abordează aici, într-un chip diferit de cel al lui Mantegna, un expresionism legat de dezvoltările pietăţii dramatice a acelui timp. Legat, de asemenea, de anumite reminiscenţe ale sculpturii. Nu încercăm să stabilim o relaţie directă între lucrarea *Pieta* de! la Avignon şi cea a lui Botticelli, dar este în afară de orice îndoială că amândouă operele exprimă fascinaţia exercitată asupra pictorilor de volumele artei statuare tradiţionale. Tablou! *Pieta* de la München ne dezvăluie cu strălucire rolul jucat de opţiune în formarea unui stil. Un Botticelli nu pictează în funcţie de o anumită capacitate – limitată – de a picta; talentul artiştilor, când sunt cu adevărat mari, este infinit mai cuprinzător decât

metodele de care ei se servesc. Nu mijloacele dictează invenţia.

Lucrarea *Pieta* de la München rămâne izolată în ansamblul operei lui Botticelli. În ciuda extraordinarei ei calităţi plastice, nu legăm de ea numele artistului; ea nu se înrudeşte cu celelalte opere botticelliene decât prin identitatea anumitor procedee, cum ar fi cutele ude sau caracterul de gravură inoizată a feţelor, bunăoară faţa Sfântului Ioan chinuit de patimă, fără a se identifica însă cu expresionistul *spasimo* al liui Mantegna. Amprenta lăsată de maestru asupra detaliilor nu este suficientă pentru a defini un sistem.

În plus, nu există nicio raţiune să nu ratificăm judecata unanimă a atâtor generaţii şi să nu-i căutăm pe Botticelli în operöle care au făcut din el unul din puţinii creatori ai unor imagini integrate de secole în conştiinţa colectivă. Spunând Botticelli, ne gândim la *Primăvara.* Luată singură, lucrarea nu încarnează demersul creator al artistului. Totuşi, ea fascinează pe bună dreptate marele public, în măsura în care constituie un teren de ambiguitate între tot ceea ce este farmec personal în talentul artistului şi un anumit număr de valori specifice mediului în care el îşi începe cariera. Compoziţia a fost realizată, către 1478, pentru vila celei mai tineri ramuri a familiei Medici, la Casteâlo. O altă compoziţie, *Naşterea Venerei,* care a avut aceeaşi destinaţie, a fost pare-se executată cu câţiva ani mai târziu, către 1485. Trebuie să facem o apropiere între aceste două lucrări şi panoul în lărgime *Marte şi Venus,* care a fost probabil conceput ca panou pentru un *cassone,* dar a cărui inspiraţie este înrudită cu a primelor două. Numărul redus de opere din această serie nu trebuie să ne împiedice să o privim ca fiind reprezentativă. Se cuvine, mai cu seamă, să subliniem faptul că, între cele trei compoziţii amintite, descoperim o evoluţie revelatoare pentru dificultăţile pe care le mai ridica pe atunci transpunerea figurativă a umanismului.

Primăvara conţine un mare număr de figuri şi ştim prea bine că, de două generaţii încoace, erudiţii se

străduiesc din răsputeri să găsească *adevăratul* înţeles al alegoriei. În realitate, este o copilărie să doreşti să stabileşti *un* înţeles tocmai în cazul acestei lucrări; deoarece, spre deosebire de opera care ne trimite la legenda creştină şi în care episoadele sunt strict stabilite şi decupate în funcţie de un număr limitat de texte, ne aflăm în prezenţa unei noi concepţii ţintind spre eliberarea artistului de sub povara unor imperative prea stricte, pentru a face astfel din el unul din interpreţii gândirii de avangardă a vremii sale.

Recitind cu puţină vreme în urmă admirabila lucrare *Vrăjitoarea* de Michelet, am regăsit elemente care, dacă nu ne oferă noi precizări asupra nenumăratelor interpretări posibile ale *Primăverii,* constituie în schimb o foarte precisă indicaţie asupra modalităţilor probabile de integrare a acestei imagini în ciclul ¡umanismului medician în preajma marilor răsturnări intelectuale petrecute la Florenţa pe timpul lui Savonarola şi printre martorii cărora se va număra Botticelli însuşi. A. Varagnac a semnalat mai înainte incontestabilele ¡legături dintre *Primăvara* şi ritualurile funebre din vremea înnoirii. La Michelet, aceste relaţii nu mai sunt precizate la nivelul folclorului, ci chiar în clipa în care tradiţii culturale extrem de erudite, dar socotite primejdioase, sunt pe cale de a fi părăsite, transformându-se tocmai în folclor, ceea ce ne aduce un foarte preţios element de informaţie asupra mai multor niveluri specifice izvoarelor creştine şi păgâne ale culturii în ultima perioadă a Quattrocento-ului, niveluri în curs de clivaj şi de asociere.

Despre vrăjitoarea blestemată, alungată de către oamenii de la sfârşitu-l Evului Mediu şi refugiată în landă, topită în natură şi devenită „logodnica vântului”, Michelet ne spune că ea a fost „prima floare a lui Satan” din folclorul timpurilor moderne aflat în plin proces de cristalizare. Şi el adaugă: „A pătrunde viitorul, a evoca trecutul, a depăşi, a chema înapoi timpul care aleargă atât de repede, a întinde prezentul a ceea ce a fost şi ceea ce va fi – iată două lucruri proscrise în Evul Mediu”. Departe

de a fi socotit drept un lucru îngăduit şi neprimejdios capacitatea oamenilor de a evalua trecutul sau de a sonda viitorul, Renaşterea medicianã nu a integrat istoria şi progresul decât cu o nesfârşită prudenţă, sub forme ascunse şi mai cu seamă selective. Căci, fără să fi rupt cu o sensibilitate alimentată de un mileniu de creştinism, Florenţa din timpul familiei de Medici vede primejdiile diavolului în cele mai îndrăgite îndrăzneli ale ei. Ea socoteşte astfel, înaintea lui Michelet care i-a descoperit adevărul datorită admirabilei sale intuiţii, că un cult prea familiar, prea personal, al morţilor are un iz de satanism. „Prima floare a lui Satan, ţi-o dărui astăzi pentru ca să-mi afli întâiul nume, străvechea mea putere – spuse Lucifer Vrăjitoarei. Am fost regele morţilor”. Urmează un minunat text în care se reîntrupează pentru noi unul din aspectele esenţiale ale Renaşterii. „Vom merge mereu, ţintind tot mai sus, tot mai departe şi tot mai adânc. Acest pământ îl măsurăm cu greu, dar îl lovim cu piciorul şi îi spunem mereu: ce ai în pântecul tău? Ce secrete? Ce mistere? Ne înapoiezi, e drept, sămânţă pe care ţi-o încredinţăm. Dar nu ne înapoiezi acea sămânţă omenească, acei morţi dragi pe care ţi i-am împrumutat. Nu vor încolţi oare prietenii noştri, iubirile noastre pe care le-am pus aici? De-ar veni la noi măcar pentru un ceas, măcar pentru o clipă!… Vom ajunge curând în acea *terra incognita* în care ei au coborât. Îi vom revedea oare? Vom fi oare cu ei? Unde sunt? Ce fac? Pesemne că sunt robiţi foarte, de nu ne dau niciun semn”.

Ştiam dinainte că *Primăvara* ilustra o atitudine mintală răsfrânta şi de poezia lui Poliziano şi nu ne îndoiam că era vorba de o viziune, de un vis în care este evocată imaginea veşnicei iubite, întrupate în cercul familiei de Medici de cele care au fost primele dragoste ale lui Lorenzo şi ale fratelui său, GIU – liano, prototipuri ale omului vremurilor noi până şi pe mormintele create cu o jumătate de secol mai târziu la biserica San Lorenzo. Găsim tot la Michelet încă două noi precizări: „Este… cu adevărat o cumplită invenţie aceea de a fi scos

Sărbătoarea Morţilor din primăvară, de unde o aşeza Antichitatea, pentru a o aduce în noiembrie… când toate muncile s-au sfârşit, într-un anotimp închis şi întunecat pentru multă vreme… în neagra dimineaţă ceţoasă, în seara care se lasă atât de repede… nu ştiu ce slabe voci ne răzbat în inimă… Vai! Ei au plecat!… Zugrăveşte-mi din nou, rogu-te, aceste chipuri atât de dragi… Măcar de m-ai putea face să le visez noaptea!” lată izvorul tuturor evocărilor de morţi, al tuturor sib Melor şi al prezicătoarelor de la Endor ale artei moderne, serie discretă, aproape clandestină, avându-şi izvorul în *Primăvara,* repede deformată, golită de conţinutul ei veridic, redusă fa o facilă evocare a înnoirii.

„Făcându-mi portretul, Dante ai tău mi-a uitat atributele. Adăugându-mi această coadă inutilă, el uită că ţin varga păstorească a lui Osiris şi că am moştenit caduceul de la Mercur”. Botticellî! restituie tocmai ¡figura acestui Mercur şi pune varga lui Osiris în mâinile Venerei. Opera sa nu uneşte astfel numai fabula antică şi legenda creştină: ea le asociază şi gnoza; ea ne fixează atenţia asupra izvoarelor magice ale Renaşterii, prea uşor ignorate. Cu toate acestea, în atmosfera Quattrocento-ului evocarea morţilor nu depăşeşte nivelul unei ispite. Din acest punct de vedere, *Primăvara* lui Botticelli este un document rar, el ne dovedeşte cât de întinse erau curiozităţile şi cunoştinţele unui timp care, în ultimă analiză, face compromisuri în orice domeniu, fie că este vorba de mit, fie de forma figurativă a spaţiului. Numai la câţiva ani după ce crease cele două mari tablouri alegorice şi mai mult decât păgâne, chiar gnostice, de la vila Castello, Botticelli va picta, urmându-i pe Savonarola, tot atât de desăvârşită *Naştere a Domnului* de la Londra. Talentul, măiestria, pot înveşmânta orice semnificaţii; numai relaţiile dintre ele ne îngăduie descifrarea. Născut dintr-o meditaţie diferită, considerat fără îndoială satanic, în ochii timpului, grafismul lui Botticeâli slujeşte în alte lucrări drept suport unor imagini mistice. Un artist nu se poate defini numai prin mâna sa; el exprimă sub aparenţe

asemănătoare dezvoltări spirituale pe care o analiză atentă ne îngăduie să le reconstituim. Acesta este momentul în care se stabileşte raportul dintre formă şi fond, în afara oricărei consideraţii de realism înţeles, în sens curent, ca o adecvare mai mult sau mai puţin perfectă a operei la ansambluri naturale latente în natură. De altminteri, la Botticelli este mai puţină vrăjitorie şi mai puţină gnoză decât poezie şi misticism; mărturia pe care ne-o aduce asupra vremii sale este, o dată în iplus, una de integrare şi de epurare; el nu stă niciodată mărturie, în ansamblul său, unui curent aparte.

Primăvara nu vizualizează anumite texte precise, nici anumite evenimente în chip convenţional atributive de valori, ci vizualizează, într-un amplu registru, o formă complexă de sensibilitate. Ea ne trimite la fragmente disparate de texte, plutind în memorii, şi a căror legătură nu constituie un cod, ci o atmosferă. Pe lângă aceasta, ea ne trimite în acelaşi timp la contextul noii culturi şi la formele vii, la comportamentele particulare, pe care anumite cercuri foarte limitate se străduiesc să le transforme în moduri de existenţă dând naştere unor valori şi unor reprezentări moderne. Ritualurile tradiţionale se împletesc aici cu imaginile născute din noua cultură, în măsura în care posedă în comun un caracter noncreştin. Operele îmbracă astfel un sens esoteric şi îndrăzneţ. Să ne amintim de aventurile lui Platina şi de Academia sa, zdrobită de papalitate. O ordine secretă este legată de program: sunt picturi de iniţiere. În *Triumfurile* sale, Mantegna se situează mai aproape de vechea cultură, el se referă, atunci când îşi alege temele, la serii mai bine determinate de texte, călcând corelarea operei sale cu Antichitatea după exemplu! relaţiilor dintre artă şi cultura creştină. La Botticeâli, legătura dintre artă şi Antichitate este mai laxă, în ciuda aparenţelor. Artistul asociază multiple elemente de semnificare, aluzive în raport cu texte precise şi asociate pentru prima dată într-o compoziţie fără a fi fost vreodată în întregime fixate în scrieri sau legende.

Într-un fel, întâlnim aici în stare pură demonstraţia mecanismelor abia născute ale iluziei, figurativă pentru o asociere a unor fragmente ale realului cu noi elemente de comportament şi de acţiune.

Pentru a-şi realiza planul, dispunând de un program imaginar într-un fel deschis, artistul a mers pe dibuite.[87] *Primăvara* este fascinantă prin această ezitare în comportamentul creator; nu îndrăznim să vorbim despre ceva nesigur, dar percepem o gândire în devenire. Cea de a doua mare compoziţie pictată pentru aceeaşi familie de Medici – *Naşterea Venerei,* ne arată în ce sens evaluează stilul artistului. Lucrul cel mai izbitor îl constituie reducerea numărului figurilor, corelativă cu simplificarea simbolului. Chiar fără a cunoaşte legenda Venerei, fiecare poate citi acest tablou: naşterea Frumuseţii, apoteoza femeii. O nouă zeitate vine să ia locul celor vechi. Nu este vorba de zeii păgânismului; căci concepţia modernilor include în egală măsură amintirea curtoaziei medievale. În acelaşi timp cu alegoriile pictorului, poeţii din anturajul familiei de Medici insuflă o nouă viaţă spiritului cavaleresc. *Naşterea Venerei* de Botticelii este soră cu Angelica şi cu Marphisa. Climatul de la curtea familiei de Medici nu este numai dlimatul unor cunoştinţe speculative; filosofii, un Poliziano şi un Landino, dezvoltă neoplatonismul şi înnoiesc simbolurile astrologice prin erudiţie, dar societatea trăieşte dintr-o cultură intuitivă care reîntrupează erudiţia în viaţă.

Operele lui Botticelii ne emoţionează deoarece au păstrat amprenta acelei sensibilităţi vii care operează „în funcţie de exigenţele figurative şi de nevoile sentimentale, o selecţie în masa uriaşului material aruncat de savanţi în câmpul imaginarului. Dacă este evident că, de la o compoziţie la alta, reducerea numărului figurilor este făcută cu bună ştire, nu putem, cu toate acestea, trage de

87 Asupra semnificaţiei tabloului *Primăvara* de Botticelii, cf. : Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative, La fête mythologique au Quattrocento,* p. 241 şi *Un mythe politique et social du Quattrocento,* p. 272 precum şi : COMBRICH, *Botticelli's Mythologies. A Study of the Neoplatonic Symbolism of its Circle,* în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* 1945.

aici concluzia că demersul artistului ar fi constat într-o selecţie a elementelor asimilabile în vederea unei stilizări. Evoluţia nu se manifestă în sensul unei epurări a elementelor disociate, ci în sensul unei transformări a resorturilor viziunii, în fond, *Naşterea Venerei* este un dublet ăl *Primăverii,* datorită precumpănim datelor optice asupra unei retorici a semnelor alegorice vechi şi moderne. La Botticelli, ca şi la Mantegna, stilul se formează nu printr-un grad suplimentar de perfecţie adăugat sistemului, ci, dimpotrivă, printr-un calcul echivoc al reperelor. Prima dintre Venere, cea din *Primăvara,* asista la triumful unei divinităţi secundare; de astă dată, femeia goală ocupă singură imaginea şi nu se mai teme să-şi revendice în exclusivitate locul precumpănitor: Venus o înlocuieşte pe Sfânta Fecioară, învingătoarea timpurilor vechi.

Întreg acest cerc de iniţiaţi din anturajul familiei de Medici exaltă femeia, vie în toate spiritele şi domnind asupra lor: Simonetta, *Femeia cu flori* de Verrocchio, amantele prinţilor. Această societate se priveşte fără văluri, cum tot fără văluri i se arată şi Venus. Vedem astfel cum apare un nou obiect figurativ format printr-un efort de apropiere tangibilă a imaginii în raport cu dorinţele mediului şi prin inventarea unui semn expresiv în imediat pentru realitatea esenţială: viaţa trupurilor care adăpostesc spiritul.

Acest obiect s-a degajat treptat în decursul secolului. Prima încercare am întâlnit-o la Masaccio, legată de o problemă de prezentare a imaginii; după aceea, formula a fost adâncita de Andrea del Castagno; au urmat apoi figurile-cariatide ale lui Piero şi din aceste figuri s-au născut cele create de Botticelli la începuturile carierei sale şi pe care le regăsim atât în cortegiul *Primăverii* sau în tabloul *Pallas îmblânzind Centaurul,* cât şi în frescele de la Luvru, comandate de Tornabuoni pentru vila Lemmi. Le regăsim de asemenea în alegoria *Forţei,* executată pentru turnirul în care a triumfat Giuliano de Medici înainte de a muri, ultimă manifestare a descătuşatei epoci a culturii

născute în casa lui Cosimo şi întrupate într-un Lorenzo poet, prieten al spiritelor libere. Toate aceste figuri, drapate şi monumentale, dau naştere acelui amestec de neuitat făcut din fineţea trăsăturilor şi precizia de gravură incizată a drapajelor, amestec ce reprezintă prima manieră a lui Botticelli. Combinaţie între o modelare fremătătoare şi un grafism subtil, integrate într-o scriitură inimitabilă prin care se manifestă unul din cele mai mari talente ale istoriei.

Voinţa de a transforma stilul se manifestă, la Botticelli, în faptul că alegoria este desprinsă de orice conexiune excesiv de strânsă ou retorica şi în faptul că figura omenească este eliberată de tradiţionala ei înveşmântare. Către sfârşituL vieţii, artistul pictează – de altminteri, în acelaşi timp cu *Naşterea Venerei* – opere în aparenţă contradictorii, dar revelatoare pentru aceeaşi stare de spirit. În lucrarea sa Ca*lomnia lui Apelles,* Botticelli îşi fixează ca program o transpunere literală a unui text antic de Lucian, despre care se ştie că fusese inspirat de un tablou de Apelles, una din cele mai celebre lucrări picturale ale lumii antice. Deşi ne aflăm la polul opus ăl datelor din *Naşterea Venerei,* regăsim în această compoziţie aceeaşi figură a unei zeiţe goale, căreia cele câteva cute ale unui văl transparent nu fac decât să-i sublinieze goliciunea. Pictorul execută pe atunci, simultan, şi celebra lucrare *Derelitta,* imagine a sufletului omenesc exclus de la iniţiere, îmbrăcat încă în veşmintele sale dar încercând să scape de ele. În această mică schiţă, acelaşi nou mit ăl iniţierii întru adevărurile lumii umaniste îşi găseşte o figurare tot atât de directă ca şi în *Naşterea Venerei,* cu acea deosebire că este realizată pe alte căi. Este, de asemenea, epoca cunoscutului *cassone Nastagio degli Oneşti,* provenind din casa Pucei, în care reapare, într-o formă iarăşi diferită, legată de inspiraţia romanescă a timpului, noua temă, noul mit, noua utopie a regenerării prin noua cultură şi prin cultul femeii, tradiţiile curţilor de dragoste fiind împletite astfel cu cultura umanistă. Şi aici, dezgolirea idealului este trasată ca ţel al viziunii, fără ca

nimic să mai rămână viu din calea anagogică proclamată de Suger şi întrupată încă de stilul franco-burgund al anilor 1420 – 1440. În acest fel, transformarea paralelă a temelor figurative şi a trăsăturilor regulatoare ale câmpului figurativ se manifestă din plin la Botticelli, cu acelaşi material de bază ca şi la Mantegna.

În sfârşit, într-o ultimă operă, *Scene din viaţa Sfântului Zenobie,* regăsim într-un ansamblu integrat vechii maniere aceleaşi figuri drapate în cute, când nu sunt decât abia ascunse de un văl. Trebuie oare să credem că Botticelli luase obiceiul de a introduce în atelierul său practica modelului, ori chiar îndrăzneala nelegiuită a modelului gol? Este mai verosimil să credem că el s-a inspirat din sculptură. O întreagă serie de figuri, anterioare cu aproape o jumătate de secol, îşi datorează înalta ţinută uşurinţei diafane a drapajelor. Desiderio de Settignano, Agostino di Duceio şi Mino da Fiesole, au fost fără îndoială cei care au deschis calea lui Botticelli. Aşa cum reprezentarea unui văl diafan în marmoră constituia o admirabilă mărturie de virtuozitate, tot aşa şi reprezentarea pe un panou a unei figuri abia ascunse de un văl constituia o reuşită tehnică, pe care au făcut-o posibilă progresele metodei lacului transparent împrumutată – în mod atât de paradoxal pentru acest scop antisimbolic – de la flamanzi, care o inventaseră cu scopul de a materializa minunile speculaţiei mistice.

Din acest ansamblu de opere reprezentative pentru căutările neîncetate ale artistului vor rezulta formule menite unor succese diferite. Fermecătoarele figuri feminine subtil drapate vor da naştere artei lui Filippino Lippi, după cum volumele ferme şi colţuroase din *Marte şi Venus* – sau din *Madona cu Magnificat* – vor genera gustul unei picturi sculpturale stabilind legătura între Piero della Francesca şi Michelangelo. Nu ne-am propus să analizăm aici această întrepătrundere a unor formule născute din eforturile imaginative ale creatorilor noului sistem. Ne interesează, dimpotrivă, să confruntăm mai amănunţit înţelesul experienţelor întreprinse în paralel de Mantegna

şi de Botticelli, în măsura în care ele ne revelează procesul de stabilizare a noului spirit.

În general, Mantegna este mai interesat de integrarea elementelor decât de crearea unor noi semne traducând în imediat – şi exclusiv pe terenul experienţei vizuale – o viziune sau o apreciere inedită a valorilor legate de dezvoltările culturii moderne. El este în mai mare măsură legat de înnoirea imaginii decât de înlocuirea ei; şi, atunci când face apel la reprezentarea directă a noului univers născut din dragostea pentru Antichitate, se străduieşte în mai mare măsură să adune la un loc elemente semnificative decât să găsească semnul unic, denudat, direct, care, rupând cu metoda obişnuită de descifrare, să ofere spectatorului o surprindere optică imediată, fără văluri, atât în sensul figurat, cât şi în sensul propriu al termenului, a unui adevăr actual. Adevăr care posedă la Botticeili caracterul unei revelaţii, în timp ce la Mantegna se justifică prin abordări succesive. Pentru acest din urmă artist, principalul mijloc de a înfăţişa ochilor naşterea unei noi ordini constă în vizualizarea legendelor creştinismului împletite cu cele ale păgânismului; pentru Botticeili, această ordine apare dintr-odată iniţiatului, în întreaga ei simplicitate. Este logic, pentru Mantegna, ca arta să se străduiască să elaboreze noi legi de integrare a unor semne împrumutate atât vechiului fond, cât şi celui modern, cu alte cuvinte, să definească un parcurs vizual revelator pentru intenţiile ultime ale pictorului prin canalul semnificaţiilor fixate în chip tradiţional pe pânză. Pentru Botticeili, dimpotrivă, ultimul cuvânt al tehnicii figurative îl constituie descoperirea unei ordini noi care să poată fi substituită celor vechi.

Trebuie să facem apei la exemplele furnizate de alte sisteme de cifrare ale gândirii contemporane. În particular, la muzică şi la matematică. În aceste două discipline, care sunt înzestrate fiecare cu un sistem propriu de semne revelatoare pentru dezvoltarea gândirii interioare a celor care le practică, descoperirea unei *ordini* este şi ea distinctă de descoperirea unei *configuraţii.* Când muzica

părăseşte vechiul sistem modal pentru a elabora aşa-numitul *plain-chant*, când abordează polifonia sau, dimpotrivă, în zilele noastre – seria, ea alege de fiecare dată o ordine care se exprimă, fireşte, după aceea printr-o serie de configuraţii, dar care constituie incontestabil un dat prim. Tot aşa, atunci când matematica inventează sisteme asemeni analizei sau funcţiilor, asemeni topologiei sau mulţimilor, vedem cum apare o ordine care se exprimă apoi în configuraţii de importanţă inegală dar, în orice caz, cu o arie de cuprindere secundară.

Tot aşa, un limbaj figurativ înfăptuieşte o mutaţie de fiecare dată când face să apară posibilitatea instituirii unui mod de cuprindere globală a ansamblului senzaţiilor şi cunoştinţelor omeneşti prin intermediul unei reţele de convenţii necunoscute.

Fiind vorba însă de ¡sisteme figurative, nu am putea afirma că ordinea este în chip necesar superioară configuraţiilor, întrucât orice ¡imagine figurativă este – în spaţiu – configuraţie. Trăsătura specifică a acestei forme de gândire şi de expresie constă tocmai în aceea că ea se manifestă prin semne care nu pot fi materializate decât într-un loc. S-ar părea că abordăm astfel o problemă a limitelor; fiecare formă majoră a gândirii participând în chip fatal la moduri particulare care le determină pe celelalte, dar întrupând într-un mod mai aparent una din funcţiile spiritului în mişcare, funcţie pe care nu o putem izola pe de-a întregul. Ar fi, de altminteri, zadarnic să ne punem întrebarea cine este mai mare – Mantegna sau Botticelli sau care din doi a făcut mai mult pentru progresul gândirii figurative occidentale. Singurul procedeu care ne îngăduie să evaluăm mai bine formele în care se manifestă această gândire, precum şi raportul dintre termenii pe care ea îi foloseşte şi substanţa ei intelectuală îl constituie studierea paralelă a operelor.

Am demonstrat, cred, că sistemul figurativ anunţat de cele câteva îndrăzneli ale unei prime generaţii de artişti a Quattrocento-ului a înmulţit mai întâi încercările de a integra câteva semne fragmentare selecţionate dintre cele

vechi, fără a schimba parcursul imaginar care face posibilă descifrarea unui câmp figurativ şi că el a scos astfel în evidenţă, la început în chip sporadic, posibilităţile de cuprindere imediată a unui univers imuabil ca şi mai înainte în constituţia sa fizică şi niciodată măsurat cu adevărat. În rare intervale, el ne apare global, într-o perspectivă cu totul nouă, ca o nouă *ordine.* Ceea ce ne afirmă opera lui Mantegna şi cea a lui Bottiicellli este că reflecţia Quattrocento-ului nu culminează câtuşi de puţin, după cum vor să ne facă să credem anumiţi cercetători, cu doctrina celor două adevăruri, cu alte cuvinte – printr-o împăcare între ordinea creştină şi ordinea pagina. O a treia ordine este socotită de oamenii acestui timp ca fiind la fel de importantă cu celelalte două: este ordinea morală şi socială întrupată în noul sistem de imagini. Pictorii ne aduc mărturia lor atât în ce priveşte această ordine, cât şi în privinţa cdodalte două. Este greşit să spunem că doctrine filosofice sau pur speculative ar tfi. putut genera arta Renaşterii. După cum greşit ar fi şi să spunem că noul adevăr al Renaşterii este un adevăr ascuns. El este mai degrabă un adevăr dezvăluit; în orice caz, nu este un adevăr ruşinos. Niciodată un compromis nu a dat naştere unei ordini. Se înţelege de la sine că, o dată ou trecerea timpului, noua ordine pactizează cu vechile ordini şi cu celelalte sisteme; nu o putem explica însă printr-un dozaj al elementelor trecutului. Un creator se călăuzeşte întotdeauna luând ca premisă o ipoteză care generează o nouă experienţă.

Mantegna şi Bottice Hii constituie jaloanele a doua etape din procesul prin care generaţia intermediară a Quattrocentoului a descoperit o nouă ordine figurativă, care nu constă în dispoziţia unor semne detaşate – noi sau vechi – pe pânza ori pe perete, ci în revelarea unui nou raport posibili între om, pe de o parte, şi trecutul şi prezentul său, pe de alta. În ciuda propriei lor reticenţe, noile obiecte figurative elaborate de ei fac parte din cultura umanistă, fie că vizualizează trăsături materiale împrumutate din izvoarele literare sau arheologice ale noii

culturi, fie că sunt expresia unor relaţii opuse înţelepciunii seculare a generaţiilor care şi-au aflat hrana spirituală exclusiv în creştinism. Putem spune deci, pe scurt, că am scos astfel în evidenţă rolul primordial al umanismului în constituirea sistemului figurativ născut din dezvoltarea istorică a artei lui Masaccio şi Masolino.

Ar fi, cu toate acestea, extrem de greşit să credem că sistemul s-ar fi dezvoltat exclusiv pe bazele arheologice şi poetice pe care le-am întâlnit până acum şi care sunt, în general, reţinute cu o marcată predilecţie. Înainte de a încerca o cugetare mai aprofundată asupra problemelor. pe care le ridică deosebirea dintre configuraţii şi ordini, înainte de arblua în alţi termeni problema comparativă a relaţiilor dintre sistemul figurativ şi celelalte sisteme semnificative, mă voi strădui să arăt că Antichitatea nu a constituit unicul izvor al speculaţiilor. Descoperirea unor noi forme ale stilului adaptat la nevoile mintale şi sociale ale lumii pe cale de a se naşte s-a întemeiat în egală măsură pe observarea directă a unei naturi nu eterne sau imuabile, ci aflate şi ea în curs de reevaluare.

Cu Mantegna, bogăţia şi gloria prinţilor răsfrâng noua lor putere prin crearea unor obiecte figurative care amintesc pe cele ale vechiului repertoriu atât prim natura, cât şi prin folosirea lor; cu Bottice Hi, transformarea omului descoperă un nou absolut care se întrupează în opere denúdate, în care individul îşi afirmă atât trupul, cât şi spiritul. Cu Giovanni Bellini, cea de a doua generaţie a Quattrocento-ului inventează un nou semn figurativ – peisajul şi o nouă apreciere, legată de evenimentele istoriei ei politice, a valorilor pe care societatea îşi întemeiază cunoaşterea lumii exterioare. Vedem astfel cum cultura figurativă a Renaşterii se deschide atât asupra Naturii, cât şi asupra omului, înainte de a se identifica în cele din urmă, chiar la sfârşitul secolului, cu Cultura.

Asemeni lui Mantegna, asemeni lui Bottice Hi, Giovanni Bellini, veneţianul, pleacă de la experienţăle acumulate de începuturile Quattrocento-ului florentin. Am putea lesne stabili tabloul acelora dintre lucrările sale în

care regăsim integrat vocabularul tradiţional. Născut pe la 1425, Giovanni a lucrat multă vreme în *bottega* părintească, aflându-se însă într-o situaţie aparent dificilă, deoarece era un bastard. De abia după moartea tatălui său, către 1475, izbuti să-şi dobândească şi independenţa şi originalitatea. Prin intermediul. atelierului veneţian al familiei Bellini, prin intermediul lui Mantegna, cumnatul său, este limpede că Giovanni a fost chiar de la naştere informat asupra tradiţiilor. Se înţelege că situarea în timp a operelor lui Bellini este pe de-a întregul ipotetică, întemeiată pe principiile criticii moderne, care clasifică operele în funcţie de faimoasele criterii ale dezvoltării şi „progresului". Este însă evident că o întreagă serie de opere, cum ar fi *Răstignirea Domnului* de

Ia Muzeul Correr din Veneţia, cum ar fi *Sfânta Ursula* sau *Răstignirea Domnului* aflată la Milano, ne dovedesc prezenţa unei prime influenţe – cea a unei tradiţii a imaginilor pioase, care începe cu Duceio şi cu Giotto, şi a unei tradiţii mai recente – cea exercitată de Andrea Mantegna. Nu este nevoie să insistăm, ci, mai degrabă, să examinăm felul în care geniul personal al lui Giovanni s-a manifestat în primul ilând în alegerea câtorva teme în care se afirmă – fără a atrage după sine o radicală răsturnare a semnelor folosite – atât personalitatea sa, cât şi, în acelaşi timp, noi forme de sensibilitate comune religiei şi picturii.

Belii mi creează la început o serie de reprezentări în care pietatea se înnoieşte către a ni i 1460 – 1480. Pietate legată de chipul lui Iisus: *Iisus mort, Iisus cu sarcofagul, Iisus printre îngeri* şi un *Sfântul Ioan Botezătorul,* în sfârşit, *Iisus binecucuvântând* de la Muzeul Luvru sunt lucrări interesante printr-o sensibilitate care le leagă de devoţiunea timpului. Un plus de îndrăzneală, de noutate, mai mult în conţinut decât în formă. Gândindu-ne la *Iisus mort* de Mantegna, ne dăm seama că înnoirea pietăţii avându-l ca obiect pe Iisus este la ordinea zilei, dar şi de faptul că, în jurul anilor 1470 – 1480, nu există încă o iconografie stabilă corespunzând acestei înnoiri. Foarte amplă, mişcarea depăşeşte, de altminteri, atât pe Giovanni

şi *bottega* familiei Bellini, cât şi pe Mantegna şi chiar hotarele şcolilor italiene, fie luate izolat, fie în întregul lor. Mişcarea cuprinde şi ţările din nord, după cum cuprinde atât sculptura cât şi pictura. Invenţia nu rezultă aici din activitatea personală a artiştilor, orientată ca realizare spre o creaţie figurativă capabilă să se impună prin calităţile ei plastice. Scopul urmărit este înveşmântarea unui program. Am văzut că secolul al XIV-lea a fost dominat de rivalitatea dintre franciscani şi dominicani, manifestă într-o serie de probleme referitoare Ha chipul în care trebuia să fie practicată religia şi la modalitatea prin care se cuvenea să fie conduse activităţile comune ale unei societăţi creştine. Divinităţii I se acorda pe atunci un loc mult mai puţin însemnat decât sfinţilor şi actelor comemorând comportamentul lor faţă de lume. Secolul al XV-lea marchează o întoarcere la devoţiunea cristologică. Putem de asemenea considera că Sfântul Francisc, redus cu vigoare la ortodoxia romană de către secolul al XIV-lea, îşi ia acum revanşa. Acest Iisus al durerii, acest cadavru viu către care se îndreaptă încă întreaga dragoste a mamei sale şi a ucenicului său preferat, Sfântul Ioan, ilustrează acel *compianto* în care supravieţuieşte puternicul val de johannism al profeţilor Evangheliei veşnice şi acel *spasimo* al călugărilor flagelanţi. Acest Iisus binecuvântând, redus la o condiţie făcută nu numai din slăbiciune, ci şi din ezitare în privinţa propriei sale misiuni, acest Iisus care îl reprezintă pe unul din actorii cărora le erau încredinţate rolurile în aşa-numitele *sacra rappresentazione* şi ¡care prevesteşte nebunia crucii specifică misticilor spanioli din secolul următor, întreagă această serie care reia, sub raport tehnic, formula lui Masaecio în sensul că ea se străduieşte să identifice valorile plastice şi conţinuturile morale prin corpuri proiectate într-un spaţiu deosebit de cel! al câmpului figurativ, este caracteristică pentru o primă formă a talentului lu-i Giovanni Be llini.

În plus, talentul lui nu se întrupează încă într-un stil, într-o manieră. Mânat de geniul său, cel mai tânăr membru al clanului îşi încearcă puterile. El şi-a propus să

exteriorizeze aspecte noi – şi cât de ambigue! – ale credinţei creştine; nu a ajuns încă în punctul în care să poată impune celorlalţi *propria sa* reprezentare. Caută, bâjbâie. Să notăm că ei nu se mulţumeşte să se facă ecoul formelor – moderne ale pietăţii populare. Dacă primele sale creaţii sâot înzestrate cu o prezenţă vecină cu halucinaţia, aceasta se datorează faptului că pictorul asociază temelor emoţionale ale devoţiunii o formă împrumutată în mod paradoxal din repertoriul antic. Iisus mort, aceşti îngeri uriaşi care îl susţin, strămoşi ai figurilor create de Bernini şi ai îngerilor albaştri creaţi de Manet, copistul său, aceste Sfinte Fecioare şi acest Sfânt Ioan au duritatea marmorei. Ei vestesc, de asemenea, *Coborârea de pe Cruce* de M i cheia n gel o. O nouă serie de figuri sfinte păşeşte înainte – dând viaţă sfinţilor înţepeniţi ai polipticurilor. În retablul *Sfântului Vicente Ferrer,* Sfântul Cristofor ne înfăţişează un magistral studiu de musculatură, care face dintr-o compoziţie altminteri în întregime arhaică o buicată modernă de bravură.

Odată cu introducerea formei sculpturale în stil antic, constatăm şi apariţia acestei noţiuni de „bucată”, sortită să aibă un uriaş succes în întreaga artă occidentală până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Giovanni Bellini este iniţiatorul ei uitat. Din punct de vedere psihologic, este o inovaţie capitală, deoarece principiului de fixare a circumstanţelor care fac posibilă identificarea figurilor şi a scenelor îi substituie o altă metodă, care confirmă ampla răspândire a uneia din tehnicile de temelie ale Quattroeento-ului: suspendarea corpurilor într-un spaţiu autonom. Revenind la Mantegna, el ierarhizează numeroase elemente ale complexului vocabular pe care îl mânuieşte prin intermediul unor împrumuturi din diferite izvoare. Bellini elimină în favoarea unui singur element. În acest fel, mecanismul invenţiei apare în opera lui într-un dublu plan: planul stilului – bucata – şi cel aii expresiei – ierarhia părţilor.

La Bellini, această metodă de prezentare a părţii drept întreg constituie una din cheile compoziţiei;

majoritatea Madonelor ca şi a portretelor pictate de el sunt înfăţişate până la mijloc, prezentându-ne de asemenea toate elementele tactile, tangibile, de semnificare. La drept vorbind, de la începutul Quattroeento-ului încoace, pictura portretului se concentrase în Italia, după exemplul Franţei şi al Ţărilor de Jos, asupra bustului şi de preferinţă asupra profilului. Ideea că individul nu se manifestă printr-o suită de acte, ci printr-un anumit aspect permanent al fiinţei sale se răspundise încă înaintea lui Bellini, atlât pe calea creaţiei statuare, cât şi pe cea a imaginii. Noutatea introdusă de Bellini constă în aceea că el a aplicat această metodă la prezentarea figurilor sfinte. Şi sub acest aspect, modernismul operei sale este evident. El se afirmă mai cu seamă, şi e cazul să o subliniem aici, în numeroasa serie de Madone de care numele său rămâne legat de câteva generaţii încoace. Nu socotim că valoarea acestei serii ar fi diminuată pentru că – după cum am arătat aici – ea nu s-a născut în plenitudinea ei, rod al unei străfulgerări bruşte de geniu, de sub penelul lui Bellini, ci că ea constituie un caz de aplicare al căutărilor asupra fragmentului semnificativ, căutări continuate în răstimpul unei generaţii întregi în atelierele italiene – şi nu numai în *bottega* familiei Bellini. Din toate formulele căutate – şi chiar găsite – în acest mediu în care eclectismul informaţiei se asooiază cu cea mai inedită imaginaţie, una singură a reuşit până la capăt. Dacă nu trebuie să-i atribuim exclusiv lui Giovanni acest merit, el este totuşi cel care şi-a atins scopul datorită calităţii superioare a talentului său.

Dacă Sfânta Fecioară, aşa cum a creat-o Bellini, a apărut drept însuşi semnul devoţiunii mariale, e pentru că ea exprimă atât o nuanţă de pietate sentimentală reprezentativă pentru formele cele mai răspândite ale credinţei, dat şi, în acelaşi timp, anumite valori cu totul străine de religie. Paralel cu Venerele lui Botticeli, Madonele lui Bellini întrupează rolul jucat de femeie în noua societate şi, eu numai câţiva ani mai târziu, conflictul legat de personalitatea Sfintei Fecioare se va afla în centrul Reformei. Madonele lui Bellini au încarnat de

asemenea un aspect al sensibilităţii occidentale, mai puţin prin conţinutul decât prin desăvârşita denudare a formei lor. Aceste imagini sunt înzestrate cu un caracter direct care le-a constituit în calitate de semn, figurativ nu pentru un element extras din observarea realului, nici pentru o devoţiune oarecare, ci pentru o anumită atitudine intelectuală.

Calitatea lor estetică propriu-zisă constituie condiţia absdlută a unei lizibilităţi care nu constă numai în sugerarea unor valori de devoţiune, ci şi în înţelegerea directă a calităţilor plastice şi culturale ale vizibilului. Ne aflăm într-un moment în care comenzile picturale nu se mai fac evolusiv pentru confrerii, pentru biserici sau obiectivităţi. Chiar aşezată într-o biserică, pe un altar, o Madonă de Bellini are un caracter de intimitate. Dialogul se stabileşte la un mod personal între credincios şi divinitate prin comunicabilitatea imaginii. Şi în acest sens, noul semn exprimă un aspect esenţial al epocii, el confirmă în planul pietăţii ascensiunea individualismului, al cărui instrument de afirmare nu mai este exclusiv Antichitatea. Printr-un curios paradox, aceste imagini pioase ne orientează atât pe calea unei corecte apredieri a resorturilor culturii antice, cât şi spre înţelegerea noului climat religios din care s-a născut Reforma.

Se atribuie în mod curent prestigiului culorii succesul Madonelor lui Bell mi. În ceea ce mă priveşte, socotesc că relaţia care există între formă şi culoare nu este aici atât de mult diferită de cea pe care o întâlnim, bunăoară, la Mantegna sau la anumiţi pictori ai şcolii din Ferrara. Ne-am obişnuit într-atiat să afirmăm că Veneţia este culoare, înicât pierdem din vedere bogăţia primului stil renascentist. Fie că este vorba de *Madona* de la Muzeul Brera, fie de cea de la Bergamo, ne este cu neputinţă să nu considerăm că un anumit lucru esenţial este ilegat de puterea de expresie a desenului. Asemeni culorii-formă, linia îngăduie detaşarea imaginii dintr-un context figurativ. Grafismul lui Bellini nu este mai, puţin subtili decât grafismul lui Botticelli; ei este legat de extraordinarele

scrieturi ale lui Crivelli şi Tura; el se acordă cu un savant contrapunct al volumelor şi al suprafeţelor colorate. Nici maniera veneţiană, nici maniera florentină nu pot fi reduse la părăsirea uneia din tehnicile fundamentale ale picturii. Ar fi, cu toate acestea, greşit să credem că Beii li ni şi-ar fi realizat opera mai cu seamă – dacă nu chiar exclusiv – prin intermediul mânuirii culorii-formă, care nu va apărea cu adevărat ca unic mijloc de expresie decât cu mult mai târziu, în opera lui Giorgione şi Titlan. Nu este mai puţin adevărat că descoperim în opera lui un admirabil simţ al artei în acest domeniu, ca şi în cel al mânuirii volumelor sau al grafismelor de gravură subtil ineizată. Mă aflam anul trecut, într-o seară, la Muzeul Correr din Veneţia. *Schimbarea la faţă* de Bellini am găsit-o la capătul oribilei galerii pe care aşa-numita muzeografie modernă a amenajat-o în acest nenorocit muzeu. Ziua era pe sfârşite, o zi cenuşie de decembrie; pânza apărea într-o lumină admirabilă, se ilumina dinăuntru, asemeni unei apariţii; un fel de freamăt al culorii dădea viaţă scenei, din care se degaja o extraordinară poezie. Dintr-odată, paznicul – a cărui grosolană indiscreţie avea să mă facă să renunţ a vizita în continuare muzeul – aprinse lumina: neonul! Tabloul *dispăru,* redus la valoarea unui document fotografic. Muzeul Correr este unul din locurile în care putem vedea cu maximum de evidenţă barbaria unei anumite doctrine a Muzeului, doctrină care neagă pictura. Această trecere, acest mister al celor două ilurni – a divinului şi a omenescului, acest tremur al viziunii care traduce în acelaşi timp emoţia sufletului şi realitatea atmosferică a lagunei – constituie una din minunile picturii occidentale. Ea rezultă în mai mare măsură din mânuirea inspirată a luminii, decât din folosirea culorii, în sensul pe care îl atribuie acestui termen pedanţii caraghioşi, adică tocmai cei care pretind că „explică” o capodoperă fără a fi în stare nici măcar să o prezinte ca lumea!

În ultimă analiză, lucrările lui Bellini ascund în sine întreg misterul şi întreaga realitate a Veneţiei, după cum ascund atât admirabila încercare făcută de Veneţia pentru

a aduna toate frumuseţile şi toate tehnicile universului, cât şi dorinţa ei înflăcărată de a se prezenta ca oglindă a propriei făpturi. Această natură, lărgită şi în acelaşi timp particulară, nu îrupe numai la Bellini, în punctul de cotitură al unei viziuni cvasimistice: ea constituie materia unui nou mod de figurare, întemeiat de astă dată pe analiza fenomenelor la nivelul sensibilităţii individuale şi nu la nivelul unei proiecţii figurative ilustrând valori comune, aşa cum se întâmplase până atunci. Se pune astfel întrebarea de a şti dacă, dezvoltându-se, un stil nu încetează la un moment dat să se mai confirme pe sine, pentru a deschide calea unui alt proces evolutiv, care să dea la rându! lui naştere unui nou stil.

Giovanni Bellini nu a inventat desigur peisajul; el nu a fost primul pictor care a încercat să introducă acest element de semnificare în noul limbaj figurativ. Obiectul figurativ pe care îl constituie peisajul nu trebuie privit, în opera sa, drept o descoperire în sensul strict al cuvântului. Cu toate acestea, putem să ne punem întrebarea dacă nu aflăm aici o situaţie analogă cu cea pe care am întâlnit-o în opera lui Masaccio. Un vechi element devine din nou, printr-o alunecare a folosirii şi a înţelesului, suportul unui sistem inedit de înţelegere şi, o dată ce a căpătat calitatea de semn, deschide la rândul lui o foarte amplă perspectivă de speculaţie intelectuală legată de mânuirea unei forme de prezentare devenită între timp obişnuită. Prima problemă constă, aşadar, în a şti dacă miânuirea peisajului ne apare în opera lui Belllini substanţial diferită de cea pe care am întâlnit-o la un Lorenzetti, la un Maestru din Flemalle, la un Masaccio sau un Uocef No.

Procedând aşa cum am făcut pentru a desprinde înţelesul câtorva alte semne, voi arăta simultan în ce constă noul utilaj folosit de Bell mi şi în ce anume Instrumentul care se dezvoltă în mâinile lui introduce în pictura vremii un nou proces de adaptare şi apoi de mutaţie.

Peisajele lui Bel li n i sunt peisaje compuse dintr-uo anumit număr de elemente asimilabile cu articulaţiile unei

gândiri. Aceste elemente ne trimit la o serie de semne convenţionale «care se numără printre cele mai adânc înrădăcinate în tradiţie: grota, stânca, oraşul, acoperişul, ieslea etc. Consultând faimosul album de crochiuri de Jaco po Bellini, păstrat la Luvru, în care întemeietorul dinastiei a înregistrat, către 1440 – 1470, o serie de idei destinate unor compoziţii, ne dăm. perfect de bine seama de materialul iniţial pe care îl foloseşte cu bună ştire Grovanni. Recunoaştem în el un matenăl comun în acea epocă pentru întregul Occident.

Bellini face pe scară largă apel la acest prim material de obiecte figurative, întemeiate pe o realitate naturală într-un fel – de gradul doi. Asemeni predecesorilor săi, el procedează la operaţii de montaj fără a pune în discuţie raportul dintre semn şi natură. Nu voi face decât să citez cazul stâncii, folosită cel mai des sub formă de grotă, aşa cum se întâmpla, bunăoară, în *Simţul Francisc primind stigmatele*. Dar stânca cunoaşte în opera sa şi alte forme, precum şi, fireşte, alte folosiri. Ea se iprezintă adeseori, la fel ca în creaţia lui Mantegna, «sub înfăţişarea «unui sol ferm şi bombat, «ca un fel de sodiu. În scena *Răstignirii Domnului*, bunăoară, stânca este folosită ca substitut al estradei pe care se desfăşoară o paraliturghie. Am întâlnit un exemplu în acest sens pe verso-ul retablului Montefeltro şi, în aceeaşi epocă, Fouguet construieşte «întreaga serie a miniaturilor sale de la Chantilly întemeindu-se pe o schemă de compoziţie analogă, în care estrada misterelor Slujeşte drept suport unor scene de *plein air*.[88] Acest obicei este legat de moravurile contemporane şi de o vizualizare pe care o putem numi teatrală, deşi ea este anterioară apariţiei scenografiei propriu-zise, născute din speculaţiile Quattrocento-ului înainte ca secoau-l al XVI-lea să pună din nou la loc de

88 Doctrina unei perspective liniare nu este cu regularitate respectată nici de Fouquet pe la 1450, nici de artiştii italieni sau de cei din Ţările de Jos |pe ¡la 1430 (cf. ,ptp. 158—165). întors între tiirnp din Italia, artistul foloseşte simultan numeroase sisteme de punere în perspectivă prin combinarea liniilor de fugă şi a liniilor de orizont. El recurge paralel la ¡prezentări scenografice care ne trimit la podiumul misterelor (asemeni lui Piero delta Erancesca în diipticull de la Urbino, p. 50). Nu există nicăieri în Quattrocento o metodă figurativă şi proiectivă însuşită.

cinste teatrul antic, după cum o vedem în celebrele compoziţii atribuite lui Laurana. Corelat cu înălţarea scenei cubice, noul mod de prezentare este legat de viaţa curţilor; el nu este încă familiar decât anturajului câtorva foarte rare cercuri cultivate, cum ar fi cele de la curţile din Urbino şi Ferrara; la Veneţia, noul mod de prezentare nu s-a aclimatizat încă. Nu trebuie să căutăm deci o legătură între Bel-Iini îşi un sector al invenţiei care nu va duce decât mai târziu la dezvoltarea noului teatru. Cu toate acestea, ne aflăm în momentul în care sistemul figurativ încetează să se mai dezvolte pe temeliile sale iniţiale pentru a da naştere unor noi ipoteze.

Un al treilea mod de prezentare a stâncii îl constituie podiumul, aşa cum ne-o arată *Schimbarea la faţă.* Bel lini îl urmează aici pe cumnatul său Mantegna. După cum îl urmează şi atunci când ne prezintă un *Iisus în grădina de pe Muntele Măslinilor,* îngenuncheat pe o stâncă judind roiul unui scăunel de rugăciune, pe care o regăsim, materializând aceeaşi scenă, şi la Mantegna. Cu toate acestea, nu depăşim aici limitele metodei de asociere a semnelor înscăunată pretutindeni în Europa de un secol încoace. Raportul dintre real şi imaginar nu este aici alterat, după cum nu apare nici vreo reprezentare nouă a naturii.

O altă serie ţinând de acelaşi nivel este constituită de reprezentarea oraşului Aşa cum există diferite categorii ale stâncii – calotă stâncoasă, grotă, podiuim, legate când de valori descriptive pentru moduri de prezentare, când de valori imaginare, tot aşa ne aflăm simultan atât în real, cât şi în imaginar în diferitele serii în care oraşul este rând pe rând Roma şi Ierusalimul, *rocca,* temelie a puterii prinţilor, aşa cum o vedem în *Camera degli Sposi* pictată de Mantegna – dar la Veneţia nu există seniori, oraşul ¡medieval fortificat, ori modesta aglomeraţie sătească.[89]

---

89 In ceea ce priveşte diferitele tipuri de stîncă la Ciovanni Bellini, mă gîndesc la *Rugăciunea din grădina Ghetsimani,* de la National Gallery ‘din Londra, precum şi la cele două tablouri de la Muzeul Correr din Veneţia : *Răstignirea Domnului* şi *Schimbarea la faţă.* Un bun exemplu de *rocca* ni-l prezintă *Madona cu Pruncul,* tot la Londra, în care scena se petrece pe un parapet, sau *Botezul Domnului* de la Vicenza. Pentru oraş, mă

Atunci când Bellini distribuie turnuri sau ruine în compoziţiile sale – Mantegna extrăsese înaintea lui simbolica celor două Rome – atunci când redistribuie un fond de coline sau de arbori – în care flamanzii aşezaseră dinainte corbul şi pe care Piero le şi utilizase pentru a concretiza stăpânirea unui ţinut, el nu adaugă nimic sistemului. El face un tablou, nu făureşte un mijloc de expresie, un stil. În schimb, atunci când caracterizează în trăsături precise, prin alegerea priveliştilor şi prin confruntarea lor, o apreciere a activităţilor coordonate ale omului într-un anume ţinut, el se referă la un cadru natural şi înscrie de asemenea în compoziţiile sale principii care subîntind în acea epocă politica Veneţiei. Se pune atunci întrebarea de a şti dacă Bellini dezvoltă sau deviază sistemul.

În timp ce în restul Italiei, tipul precumpănitor de peisaj este cei dominat de *rocca,* cuibul de vultur feudal, în domeniul veneţian, aşa cum ni-l arată Bellini, precumpăneşte valea liniştită, acoperită de culturi, dominată de un oraş înfăţişat mai degrabă ca un eenitru de viaţă decât ca o ameninţare. Oraşul este prezentat, bineînţeles, cu zidul şi turnul său, cu clopotniţa sa, dar şi cu podul ca loc ce coordonează activităţi rurale. Întâlnim, de asemenea, cătunul, ba chiar umila capelă izolată pe munte. Vedem şi râul brăzdat de bărci; rlâul care, în şesul Veneţiei, continuă laguna ca drum obişnuit de trecere. Situaţia descrisă nu este, cu toate acestea, aceeaşi cu cea specifică Sienei în opera lui Lorenzetti. La Siena, oraşul este în legătură nemijlocită cu ţin ut ui! rustic înconjurător, îi slujeşte drept târg, se circulă direct dintr-unul într-altul; la Veneţia, ţinutul câmpenesc este o posesiune aflată pe Uscat şi trăind într-un alt ritm. Este, de altminteri, o

---

gîndesc, bunăoară, la cele două tablouri de la Academia din Veneţia : *Madona cu Pruncul, Sfîntul loan Botezătorul şi o sfintă* şi *Madona cu Isus mort. O* compoziţie deosebit de interesantă deoarece grupează un mare număr de elemente o constituie lucrarea *Sfîntul Francisc primind stigmatele,* aflată in colecţia Frîck de la New York, precum şi lucrarea *Sfîntul leronim* de la Washington. Interesantă, de asemenea, *învierea Domnului* de la Berlin. Găsim în sfîrşit interesante peisaje comportînd imagini din munca cîmpului în *Schimbarea la faţă* de la Neapole şi în *Madona pe pajişte,* afiată la National Gallery din 'Londra.

posesiune de dată recentă.

Veneţia, care fusese secole de-a rândul un oraş exclusiv maritim, s-a văzut în cursul secolului al XV-lea nevoită să-şi pună problema cum să se apere dinspre Uscat. Şi aceasta nu numai din raţiuni de securitate militară, oi şi din raţiuni economice. Accentuarea concurenţei în Mediterana, dificultăţile care se iveau pe îndepărtatele căi ale comerţului maritim i-au ameninţat prosperitatea încă din 1308 şi apoi către anul 1380. De două ori la rând, o mare dezbatere a fost pe atunci iniţiată în Republică, punându-i faţă în faţă pe partizanii politicii tradiţionale – întărirea puterii maritime, a arsenalelor şi bazelor, precum şi fortificarea oraşului cât mai aproape de mare – şi pe partizanii unei acoperiri lărgite dinspre Uscat. Stăpânirea unor importante domenii pe continent atrăgea în chip fatal după sine stabilirea unui nou echilibru lăuntric al oraşii lui. După dezbateri dramatice, partizanii Uscatului câştigară partida, dar opoziţia nu a dezarmat şi, în junii anului 1480, problema organizării domeniului terestru al Veneţiei concentra toate energiile. Pe de o parte, Bellini prezintă astfel publicului său aspectele descriptive ale unui domeniu angajat pe calea unei extinderi continue şi asupra căruia trebuie să domnească noua ordine veneţiană şi, pe de altă parte, e-l slujeşte partida care militează în favoarea transformării oraşului maritim într-o putere în egală măsură continentală.[90]

Problema ridicată pretutindeni – şi mai cu seamă la Florenţa – sub forma unei opoziţii între liniştea ţinutului rustic – *ruris amaena* – şi tumultul oraşului îmbracă aici un alt aspect. Madonele lui Bdiliini domnesc asupra unui pământ căruia i se cere să sporească potenţialul de activitate şi bogăţia oraşului. Ţăranul care îşi vede de munca câmpului – vom nota, de altminteri, micul număr de

90 Asupra consecinţelor culturale ale răsturnării treptate a politicii veneţiene pe parcursul a două secole întregi — al XV-lea şi al XVI-lea, cf. studiile recente : *Carpaccio,* 1953, şi *La Civiltâ delle Viile venete,* de M. A. MAURARO. Aceste lucrări circulă sub formă ide texte roneotipate (conferinţe ţinute la Hertziana din Roma şi la Smith College din Northampton, 1963 şi 1964). Cf. de asemenea, Giuseppe FilOCCO, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere,* Vicenza, 1965.

personaje prezente în peisaj – constituie o imagine insolită, dar plină de sens. Atunci dând, într-o *Madonă,* vedem de o parte şi de alta a unei perdele-baldachim două *vedute* dintre care una ne înfăţişează o cetate, iar cealaltă un sălbatic ţinut câmpenesc, juxtapunerea acestor două episoade constituie ca atare un semn. Întâlnim de asemenea, uneori, opoziţia între oraşul aşezat pe malul unui lac sau pe malul unui râu şi *rocca* feudală, simbol ăl vechilor puteri senioriale abolite de Republică, ceea ce ne arată, de astă dată, opoziţia dintre două concepţii de ocupare a pământului, izvor al puterii şi al bogăţiei. Veneţienii din acea vreme au nevoie să-şi dovedească lor înşişi că stăpânirea uscatului este un izvor de bogăţie prin agricultură. Desăvârşita organizare a Uscatului nu se va încheia, să n-o uităm, decât la mijlocul secolului al XVI-lea, când noua aristocraţie a averii îşi va crea domenii în afara Oraşului. Pe vremea lui Bellini, nu se ajunsese încă atât de departe şi ar fi inexact să-i interpretăm operele într-un mod prea radical.

Este, cu toate acestea, interesant să constatăm că prezentarea ţinutului rustic aşa cum apare el contemporanilor, în termeni de conflict, îmbracă cel mai des la Bellini aspectul unui cuplu de clemente. Nu se stabileşte nicio opoziţie formală între cele două Imagini ale ţinutului rustic care apar de o parte şi de alta a perdelei întinse în spatele Sfintei Fecioare. Distincţia făcută indlude semnificarea şi observăm o dată mai mult că legătura dintre părţi este cea care determină lizibilitatea, care conferă locului înţelesul său şi care dictează împărţirea suprafeţelor figurative. Oraş modern şi oraş medieval, fortăreaţă şi târg, oraş şi sat, vale şi stânca, coline şi râuri, deşert şi loc locuit – aceste cupluri regulate denotă o modalii tate de înţelegere, un demers al spiritului. Sistemul de scriere şi alegerea temei sunt legate între ele. Trebuie să insistăm asupra acestei tehnici a gândirâi care explică alegerea metodelor folosite pentru elaborarea unui nou obiect figurativ, care este, ca întotdeauna, un obiect de civilizaţie.

Un exemplu simplu ne este oferit de *Sfântul Ieronim.* iată-l pe sfânt împreună cu leul său, căruia îi face morală; sfântul şi leul sunt în deşert. Dar, în acelaşi timp, un alt colţ al compoziţiei ne înfăţişează un ţinut fecund şi cultivat. Sensul este limpede: învăţătura dată de Sfântul Ieronim, principiile lui de viaţă postulau refuzul vieţii Civilizate. Natură ameninţătoare şi natură îimb Iânzită, acea *terribilită* a deşertului – dar şi a învăţăturii sfântului – şi blândeţea rodnică a vieţii active; aceste cupluri implică şi opoziţia dintre învăţăturile credinţei şi comodităţile vieţii terestre; după cum implică şi făgăduinţa fericirii pentru oricine urmează poveţele înţeleptului. Viaţă cotidiană şi viaţă a spiritului. Într-un alt *Sfânt Ieronim,* un arbore moft şi corbul constituie evident acel *memento mori* care reprezintă resortul religiei creştine ioistituţionalizate. Opoziţia se îndreaptă aici în alt sens dadat cell dintre viaţa agrestă şi viaţa orăşenească. Ea scoate în evidenţă fragilitatea valorilor care subîntind organizarea oricărei societăţi.

O *Răstignire* a *Domnului* ne prezintă, în sfârşit, un personaj călare străbătând câmpia fertilă şi observând muncile câmpeneşti ale ţăranilor fără a lua însă parte la ele, în timp ce, mai departe, scena Răstignirii ne prezintă permanenţa dramei destinului. Raportul nu mai este aici unul exclusiv bilateral, ci unul cu trei dimensiuni, ca să spunem aşa. Constatăm însă de îndată că, din celle trei reprezentări, cea a Calvarului este redusă la formule pe de-a întregul convenţionale, ia lucruri văzute mai înainte, în timp ce celelalte două se articulează, dimpotrivă, într-un mod nou una în raport cu cealaltă. Imaginea călăreţului trecând printre câmpii este, într-un fel, reprezentativă pentru propriul nostru demers de cititor atunci când ochiul circulă pe suprafaţa unui tablou pentru a-l descifra. Ea concretizează parcursurile imaginare pe care le-am descris mai înainte. Ea subliniază o activitate precisă a intelecţiei figurative: o voi numi – *ambulanţio.*

Merită să zăbovim asupra acestui personaj care parcurge câmpu-l figurativ fără a se integra în el, asupra

acestui *martor* detaşat al spectacolului, pe care îl vom regăsi, cu o generaţie mai târziu, în opera lui Giorgione ca unul din principalele resorturi ale figurării. Depăşim cu el sistemul tradiţional de legătură care opune certitudinile credinţei celor ale simţurilor, stabilind un echilibru între două adevăruri, expresie a unei singure certitudini. Călăreţul care trece printre câmpuri este un individ care dă formă universului pe care îl parcurge; asemeni omului modern, veneţianui contemporan ou pictorul şi Bellini însuşi structurează atât cetatea, cât şi cadrul material al activităţilor lor. Un nou cuplu apare, legând însă de astă dată nu reprezentări imaginare, ci gândirea speculativă, pe de o parte, şi acţiunea comună înfăptuită de o societate în univers, pe de alta.

Pentru a înţelege legitimitatea unei interpretări care atribuie unor relaţii imaginare o asemenea valoare, reprezentativă pentru ţelurile speculative şi practice ale unei civilizaţii, cel mai bun lucru ar fi să confruntăm cu experienţa lui Giovanni Bellini, pictorul care a introdus relaţii reprezentative pentru o nouă epocă istorică prin mijlocirea peisajelor tratate în cadrul unei ample înnoiri a principiilor figurative ale Occidentului, exemplul unei alte creaţii a spiritului omenesc, materializată într-o acţiune metodică asupra naturii şi întrupată după aceea şi în plăsmuirea unor opere semnificative. Cartea pe care Pierre Gri mal a consacrat-o cu câţiva ani în urmă grădinilor romane ne descrie istoria unui fenomen asemănător de ordonare paralelă a spiritului şi a cadrului de viaţă, cu acea diferenţă că, în cazul Romei, un sistem de civilizaţie s-a manifestat prin faptul că a amenajat fără încetare, de-a lungul secolelor, mediul material înconjurător al societăţii, în timp ce în cazul lui BeMimi reprezentările au rămas de domeniul imaginarului. Cu toate acestea, obiectul figurativ pe care îl constituie la Bel’ Iini semnul peisajului a dat naştere unei lungi suite de imagini şi de reprezentări, care nu au jucat un rol neglijabil. În timp ce celelalte semne inedite care au constituit plină acum obiectul atenţiei noastre sfârşesc, în ultimă analiză, prin a ne sugera

cugetări, cu alte cuvinte – compromisuri între valorile admise dinainte de corpul social al momentului şi aceasta indiferent dacă este vorba de imagini pioase exaltând rolul de intercesiune al Sfintei Fecioare sau al lui Hristos, ori de imaginile care vădesc o voinţă de împăcare între cultura umanistă şi tradiţia creştină, cuplurile opoziţionale ale peisajului compus introduc relaţii anticipând certitudinile viitoare. Ble arată, prin anticipaţie, pe ce cale vor angaja păturile conducătoare viitorul apropiat şi chiar un viitor îndeajuns de îndepărtat. Or, dezvoltarea diferitelor tipuri de grădini în societatea romană a jucat şi ea acelaşi rol de releu, rând pe rând informat de credinţa comună şi orientând apoi destinele comune.

P. Grimal a arătat că amenajarea naturii jucase un rol capital în diversele faze din dezvoltarea civilizaţiei romane. La Roma, natura nu se reduce numai la uriaşele *latifundia* din care bogătaşii îşi trăgeau puterea şi averea fără a locui pe moşiile respective: ea cuprinde şi reşedinţele urbane şi provinciale în care s-a afirmat un stil de viaţă. Încercarea lui P. Grimal este cu atât mai pasionantă ou cât grădinile au dispărut toate, fiind o formă cu un caracter prin definiţie efemer. Oricât de fragmentară ar fi cunoaşterea noastră în materie de istorie a picturii, avem cel puţin în faţa ochilor opere legate de un mediu precis şi aproape lizibile, dacă nu chiar în starea lor primitivă. Unul din marile merite ale lui P. Grimal este de a fi înţeles, pe de o parte, *că se* puteau găsi izvoare de informaţie în afara tradiţiei scrise şi, pe de altă parte, că o activitate asemeni celei a grădinarilor ne îmbogăţeşte cunoştinţele atât asupra artei de a trăi a Romei antice, cât şi asupra sistemelor ei de gâodâre. Vom reţine mai cu seamă două lucruri din frumoasele lu-i analize. Grădinile romane iau fost create – şi iubite – deoarece ele concretizau o anumită reprezentare intelectuală a universului; aceste grădini şi-au jucat din plin rolul deoarece s-au găsit, în mai multe perioade, artişti – fie poeţi, fie mecenaţi, fie grădinari – pentru a materializa aspiraţiile, nevoile difuze ale unei societăţi care nu intră în stăpânirea acestor valori decât în

măsura în care ele îşi află expresia integrată într-un sistem, oricare ar fi el, dar nu în chip necesar într-un discurs.

O lucrare care concentrează *o* materie privind peste două milenii de istorie intelectuală nu ¡poate fi rezumată. P. Grima! a plecat de la Homer, arătându-ne cum două tipuri de natură apar în tradiţie chiar la începuturile culturii. Întâlnim ceea ce P. Grima! numeşte grădina rodnică, livada din Feacia, în care fructele urmează, fără întrerupere, fructelor, unde domneşte o toamnă veşnică, unde, îndată ¡ce s-au deschis pe ramurile pomilor, florile se prefac în fructe: pere, rodii, mere, măsline, smochine şi struguri, toate mai frumoase decât le-a făcut natura şi alcătuind împreună un paradis. Această tradiţie duce ¡la bătrânul din Tarent de Virgiliu. Celălalt ¡aspect este cel ăl lăcaşului divin, este peştera lui Calipso: „Grădina cu peluza ei, cu viţa agăţătoare, cu boschetele în care păsările îşi fac cuibul în chiparoşii plăcut mirositori, în arini şi în plopi. Deşi nemuritor, Hermes nu s-a putut împiedica s-o admire”. Ceea ce admiră el, adaugă P. Grima! este mai ¡puţin frumuseţea naturală a priveliştii decât efectul de artă pe care ea îl prezintă. „Natura în slujba zeiţei se disciplinase de la sine, înfrumuseţată, prin artificiu şi simetrie.”[91]

Muncile şi Zilele, Locul miraculos presupun două poluri de reprezentare a naturii: grota şi valea cultivată. Să notăm faptul că ele constituie tocmai cei doi termeni extremi ai peisajului beâlinian. Să nu simplificăm însă peste măsură. Un alt termen al celor două alternative nu ne conduce, în lumea antică, la lăcaşul divin – şi paşnic, deşi mspiirând respect şi chiar o anume teamă, ci la pădurea sfântă, aşa-numitull *lucus,* pădurea ameninţătoare în care omul se rătăceşte. Pădurea sfântă este (lăcaşul groazélor legate de Regele lélelor şi, în acelaşi timp, locul misterios în care regele Numa se duce s-o consulte pe nimfa Egeria. O ambivalenţă fundamentală se leagă

91 Pierre GRIMALL, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain,* Paris, 1943, pp. 69 çi 279.

întotdeauna de reprezentările naturii, depozitară simultană a tuturor valorilor imaginate de muritori.

Un enorm bagaj de reprezentări se constituise în tiiimpul! Antichităţii şi, spre sfârşitul perioadei elenistice, el se află la dispoziţia civilizaţiilor mediteraneene. Momentul legat, din punctul nostru de vedere, în chipul oél mai direct de dezvoltările Renaşterii este momentul în care societatea Imperiului Roman realizează o asociaţie între bogăţia elenismului şi formele specifice ale civilizaţiei romane. Pe vremea lui August, stăpânii lumii au început să creeze la Roma şi în jurul ei un ansamblu de edificii menite să slujească drept ilustrare a gândirii lor morale şi politice. Ei înălţată un cadru de viaţă în care se materializează voinţa lor de a stăpâni, atât pe cale fizică, cât şi pe cale intelectuală, totalitatea lumii. S-a petrecut o adevărată „apropiere" a universului oamenilor şi al zeilor. Ultimul termen al acestei voinţe îşi va afla, într-o bună zi, expresia în celebra vila Hadriana atunci când, în dropia romană, au fost adunate toate priveliştile şi ¡aşezările célebre ale universului, începând cu Gimnaziul şi Academia de la Atena şi sfârşind cu Poeoillum din Alexandria. Ştim de altminteri că obiceiul de a reproduce în grădini privelişti clasice era dintre ¡céle răspândite. Pe colina Esquilin se afla un ¡peisaj homeric din *Odisee* a, arătând privitorului cu ajutorul unor tufe tăiate de merişor priveliştea lui Orfeu fermecând fiarele; *Amaltheum-uil* lui Atticus reproducea acolo o idilă dionisiacă în care figura de asemenea grota şi stânca ei, în mijlocul unei păduri de platani crescuţi pe malul unui pârâu. Punerea în scenă a miturilor constituia una din metodele cele mai curente, care oferea spectatorilor o plăcere senzuală şi, în acelaşi timp, intelectuală, comparabilă, în fond, cu plăcerea pe care ne-o produce nouă, oamenilor lumii moderne, de la Renaştere încoace, lectura tablourilor. Ga şi în cazul unei grădini, în faţa unui tablou este posibili un fel de parcurs intelectual, un fel de *ambulanţio.* Joncţiunea dintre o activitate intelectuală şi o funcţie figurativă este astfel atestată de existenţa unor moduri diferite – de la epocă la epocă – de

materializare a gândirii, creatoarea unui raport între natură şi viaţă şi acţionând asupra aspectului lucrurilor dacă nu poate să le modifice esenţa.1

Nu constatăm numai prezenţa unor evidente paralelisme între funcţia îndeplinită de arta grădinilor la Roma, pe de o parte, şi arta de a picta în Quattrocento, pe de alta: mai mult decât atât, suntem izbiţi de alte coincidenţe. Şi, în chip cu totul special, de rolul jucat în întreagă această dezvditare tocmai de elementele pe care le-am întâlnit pretutindeni ea fiind una din bazéle cele mai stabile ale gândirii figurative renascentiste: citäm în acest sens grota şi stâncă. P. Grimai ne aduce aici o nepreţuită mărturie. Dacă în latină, grădină se spune *hortus,* în textele privitoare la arta grădinilor se vorbeşte întotdeauna de ars *topearia,* iar tehnicianul însărcinat să realizeze un *hortus* se cheamă *topearius.* Vom întâlni cu mult mai târziu cuvântul *hortulanus,* care este într-o latină stricată termenul desemnându-l pe omul care îngrijeşte de *hortii,* grădinile de zarzavat, cu alte cuvinte – cultivatorul de zarzavat, „l-am adus laude – spune, dimpotrivă, Cicero fratelui său în anul 54 – *topearius*-ului. A îmbrăcat totul în iederă, atât terasa pe care se înalţă vila, cât şi spaţiile dintre coloanele promenadei, în aşa fel încât, în cele din urmă, statuile greceşti au aerul de a practica *ars topearia,* de a vinde iederă". Mai târziu, precizând realizările acestei *ars topearia,* un alt text va spune că, în acele zile, chiparoşii sunt tunşi şi se fac din ei alei pentru a reprezenta vânători, tablouri, flote întregi.

În sfârşit, Vitruviu scrie: „S-a ajuns să se ornamenteze promenadele, din pricina spaţiului oferit de lungimea for, cu tot felul de *topea* reprezentând imagini extrase din caracteristicile bine definite ale anumitor privelişti. Sunt pictate astfel porturi, promontoriu ţărmuri, izvoare, canale, sanctuare, păduri sfinte, munţi, turme, livezi". Vitruviu insistă de asemenea asupra caracterului individual şi bine definit al obiectelor reprezentate, deoarece această manieră de a figura specificul, particularul fiecărei privelişti zise înrudeşte cu stoicismul

şi se opune platonismului, care nu se interesează decât de general, de idei. Reabilitând particularul, to *idion,* cultura romană, care îşi apropie în timp şi spaţiu rămăşiţele universului, urmează deci principiile stoicismului. Şi, făcând-o, ea înrâureşte destinde figurative ale lumii occidentale într-un chip pe care nici nu l-am bănuit până acum.1

Toate aceste locuri, toate aceste privdlişti particulare, dar şi tipice în acelaşi timp, le-am recunoscut: sunt obiectele noastre figurative, transmise de Bizanţ şi de Evul Mediu. Ar lipsi, cu toate acestea, o verigă dacă lucrarea lui P. Crimaf nu ne-ar fi înfăţişat-o. Aflăm, într-adevăr, din această carte că ars *topearia* a fost creaţia unui om şi că această formă de reprezentare a aspectelor semnificative ale universului se regăseşte în dezvoltările Ulterioare ale picturii, în speţă, în stilurile de la Pompei. Citim, într-adevăr, în *Istoriile naturale* ale lui Pliniu, următorul pasaj care ne face să înţelegem dezvoltarea acestei *ars topearia*: „Nu trebuie să-l lipsim de gloria ce i se cuvine pe Ludius, din epoca divinului August. El a fost primul oare a imaginat un gen fermecător de pictură mur ălă, vile, porticuri şi decoruri de grădini, păduri sfinte, boschete, coline, bazine, canale artificiale, cursuri de apă, ţărmuri de mare, ¡potrivit dorinţelor fiecăruia, cu felurite siluete de oameni mergând pe jos sau în barcă ori îndreptându-se pe uscat către vile, călare pe măgăruşi sau urcaţi într-un vehicul, şi iarăşi oameni pescuind, prinzând păsări, vânând, ba chiar culegând strugurii”. Tocmai aceste felurite obiecte sunt cefe care constituie aşa-numitele *topea,* cu allte cuvinte, locurile reprezentative pentru diferitele forme de activitate şi de divertisment.

Arta lui Ludius este momentul în care dispoziţia materială a peisajelor se fixează în imagini; dar, în acelaşi timp, reprezentările care se materializează în aceste imagini dau şi ele naştere unor realiităţi. Plecând de la studiul picturii în epoca imperială, Rostovţev a putut să reconstituie odinioară o serie de edificii care ne-ar fi fost în mică măsură cunoscute fără această pictură: pergola,

peristilufl, trei feluri de clădiri – templul înconjurat de coloane, sau fără coloane, cu acoperişuri plate, bazilica cu unul sau două etaje, turnurile. Pornind de la această serie de modele, contemporanii îşi construiau domeniile, în timp ce pictorii fixau pe pereţi tipurile şi le asociau cu scene reprezentative pentru diversele lor funcţiuni.

La început, pictorii au practicat la Roma, pe peretele care închidea îngustele curţi ale casei, un stil iluzionist; ei pictau în *trompe l'oeil* peisaje dând locatarilor iluzia unei vederi deschise spre natură. Cu trecerea timpului şi cu sporirea bogăţiei, pictorul a fixat pe pereţii locuinţelor antice scene reprezentative pentru noile valori, scene care îl trimiteau pe spectator fie la obiceiurile contemporane, fie la legendele ce alimentau imaginaţia lumii antice. Tocmai astfel îşi oferise Atticus al său *Amaltheum*: conducând la un sanctuar, un şir de platani de-a lungul sau de-a latul căruia se aflau cursuri de apă. Peisajul, ne spune un text, este asemănător ou toate cele din tablourille de acest tip: o grotă, un şes idilic, un arbore umbriodu-l, întâmplări cu zeităţi ivindu-se spontan în memoria spectatorilor. Un relief de la Palazzo Laterano ne-o arată pe Amallteea vărsându-i nectar, dint Mjn mare corn, lui lui piter copil în faţa unei grote, la rădăcina unui copac pe al cărui trunchi s-a încolăcit un şarpe. Cu peste cincisprezece secole mai târziu, câmpia italiană se va acoperi din nou ou felurite *fabbrica* şi *casino*[92] care vor reproduce tipurile de edicule fixate de arta lui Lud rus şi de *ars topearia*; descrierea reliefului de la Palazzo Laterano se va aplica aproape perfect la un tablou de Poussin 1. Este neîndoielnic că, în viaţa spirituală a oamenilor Quattrocento-ului, feluritele *iabbrica* şi tipurile de peisaj nu trimit pe spectator la aceleaşi realităţi imaginare ca pe vremea lui August; este, cu toate acestea, impresionant să constatăm că acelaşi fond de material figurativ a slujit limbajelor ¡plastice ale întregului Occident.

Un fel de ecran de reprezentare s-a interpus, din

92 *Fabbrica* — mic edificiu pitoresc menit să ornamenteze un parc ; *casrno* — mică vilă aflată la ţară (o. tr.).

vremea lui August încoace, între lume şi imaginaţia societăţilor născute succesiv din cultura romană, în care s-a condensat uriaşul tezaur de idei şi de imagini ăl'Antichităţii. Nici civilizaţia Bizanţului, nici cea a Evului Mediu nu au şters aceste amintiri şi aceste forme ale imaginaţiei oamenilor; stilizate, elaborate, asociate cu alte concepte, aceste stimei şi aceste temple, aceste coiline şi aceste peristiluri au continuat să furnizeze semnele materiale în care sJau fixat sistemele de reprezentare figurativă adaptate la noile credinţe îşi la nenumăratele tradiţii colective.

Găsim astfel la originea celor mai uzuale obiecte figurative ale Quattrocento-ului un material elaborat pe vremea Imperiului Roman. Între sistemele de reprezentare picturală specifice lumii ¡romane, pe de o parte, şi arta grădinilor, ba chiar arhitectura, pe de alta, au existat raporturi permanente care nu sunt raporturi de subordonare unilaterală, ci reciprocă. În schimb, ¡relaţia pe care Antichitatea romană o stabilise între om şi natură a fost de două ori modificată: în Evul Mediu şi Renaştere. De unde a rezultat ¡faptul că, pe de o parte, semnele s-au alterat – nemaitraducând o experienţă vie – iar, pe de altă ¡parte, ele s-au simplificat într-atât incit s-au golit de vechea lor substanţă şi nu au ¡mai constituit decât adevărate sigle, susceptibile de a se combina fără a-l mai trimite ¡pe spectator la semnificaţia lor primitivă. Pe vremea lui Bellini, aceste semne elementare au încetat definitiv să mai slujească drept suport stilului. Am văzut că ele mai interveneau în compoziţiile unui UgcPIIO dar că, încă de la jumătatea Quattrocento-ului, artiştii folosesc obiecte figurative mai variate, mai bine adaptate la noţiunile timpului lor. După un răstimp de patrusprezece secole, un ciclu de gândire se epuizează. Noul ciclu, pe care îl iniţiase ultima generaţie a secolului al IV-lea, era la rândul lui menit unei vieţi îndelungate. Astăzi, la capătul a cinci secole, se pare că este pe cale să cedeze locul unui alt ciclu.

Vorbind de rolul istoric al lui BeHini, îi putem atribui

o excepţională importanţă datorită faptului că a fost primul care a fixat termenii unuia din ¡noile semne – peisajul, precum şi datorită faptului că a realizat în acelaşi ¡timp o sinteză a elementelor pe ¡care predecesorii săi le extrăseseră din observarea realităţilor contemporane şi, ¡mai cu seamă, datorită faptului că Bellini a exploatat această nouă curiozitate, dându-i trup într-un sistem figurativ de valori legate direct ¡de nevoile şi ţelurile societăţii contemporane. În ciuda legăturilor sale cu trecutul, naşterea unui nou obiect figurativ – peisajul, implică un raport dialectic precis între observaţie şi finalitate. î. n tradiţia lumii pagine existau, la origine, mai multe forme mari de dispunere a naturii, corespunzând unor origini şi unor forme precise de gândire: Grecia inventase grădina mitologică şi grădina filosofică, Orientul inventase paradisul artificial, Roma – natura misterioasă, enigmatică şi teribilă, Evul Mediu văzuse. natura constituită din semne ce trădau gândi rea lui Dumnezeu, legate de evenimentele care au survenit ca urmare a intervenţiei sale pe pământ. La început, Quattrocento-ul a încercat şi el să descrie o natură păstrătoare a evidenţelor creştine. Cu Maotegna, el îndrăzneşte să reprezinte acţiunea politică şi socială a timpului. *Veduta* încetează să mai fie o fereastră deschisă spre misterul credinţei, ea devine o privire aruncată asupra vieţii cotidiene; asemeni. lui Masaccio şi lui Masol. ino, Bellini foloseşte figura şi locul ca mijloace de expresie şi o face potrivit cu un mecanism de gândire identic în substanţă.

Nu l-am putea prezenta pe Bellini. drept un precursor al gândirii libere moderne. Rolul ¡pe care el îl atribuie peisajului îi este dictat ¡de societatea în sânul căreia ¡trăieşte; el îl integrează într-un joc de raporturi imaginare conform cu noua tradiţie. În plus, din opera sa nu lipsesc alte sisteme de corelare a părţilor unei compoziţii figurative atestând participarea sa imaginară la valori umane statornicite. Niciodată, de altminteri, imperativele economice sau politice nu au pus pe faţă sub semnul întrebării, la Veneţia, respectul credinţei. Ga orice

artist, Bel lini exprimă valori multiple şi uneori opuse ale anturajului său. În aceeaşi măsură în care este pictorul noii politici agricole a Veneţiei, Bellini este şi interpretul ataşamentului ei faţă de mistică, sub forma acelui acord al l celor două adevăruri care constituie, în vremea sa, atitudinea modernă faţă de credinţă. Cititorul se va întreba dacă el a fost şi în această direcţie inventatorul unor noi obiecte de civilizaţie atrăgând după Sine refuzul ordinii figurative statornicite.

Unul din tablourile cele mai celebre din câte îi sunt atribuite este, în acelaşi timp, şi unul din cele mai greu de descifrat. El ne înfăţişează, în primul plan, un loc acoperit cu dale de marmoră şi delimitat printr-o balustradă îndărătul căreia curge un râu. În acest spaţiu, câteva figuri alegorice înaintează către o femeie drapată, aşezată pe un tron. În cel de al treilea plan, în fundal, se desfăşoară un peisaj cu tradiţionalele stâmoi şi eu scene de viaţă câmpenească. S-a spus că subiectul este împrumutat dintr-un poem francez din secolul al XIII-lea – *Pelerinajul vieţii omeneşti* de Guiâlaume de Deguillev Plle[93]. Alţii au văzut în el o reprezentare a paradisului, cu arborele vieţii şi reprezentarea alegorică a celor patru vârste ale omului. Mai multe figuri pot fi recunoscute: ¡bunăoară, Sfântul Sebastián, Sfântul Petru şi Sfântul Pavel, aflaţi dincolo de balustradă. Figura tronând sub baldachin pare să fie cea a Sfintei Fecioare. Este mai greu să identificăm celelalte figuri precum şi să determinăm rolul copiilor – acei *putti* care se joacă cu fructele căzute dintr-un pom. Iar fructele sunt oare portocale? Ori rodii? Dacă sunt rodii, avem în faţă fructul Proserpinei, fructul lumii de dincolo, tema puţind atunci să evolueze în jurul noţiunii trecerilor dintr-o lume într-alta. Ar fi atunci, fără îndoială, vorba de destinul! morţilor, de cei «pentru care viaţa s-a săvârşit, spre

93 Interpretare propusă de Ludwig în anul 1902, respinsă de vreo două decenii încoace de către alţi eruditi, fiecare dintre aceştia stabilind de altminteri între părţi un raport simbolic diferit. Vreme îndelungată, opera a fost atribuită lui Giorgione. Ca şi în cazul *Primăverii* lui Botticelli (cf. pp. 285—286), eroarea comună constă în dorinţa de a atribui un singur înţeles unei compoziţii care îşi trage seva dintr-un vast ansamblu de reprezentări mintale şi figurative.

deosebire de oamenii vii înfăţişaţi de cealaltă parte a fluviului, îndeletnicindu-se cu aceleaşi ocupaţiiruiralle pe care Belim le pllasează cu atâta plăcere în toate compoziţiile sale. Iar fluviul acesta nu este oare Lete? Fluviul uitării. Tabloul ar cuprinde atunci, în fundal, reprezentarea activităţilor omeneşti şi, în primul plan, acest loc închis care ar fi paradisul! Să mai observăm că, printre figurile reprezentate dincolo de balustradă, figurează, alături de Sfântul Petru şi Sfântul Pavel, un musulman. Nu e oare o reflectare a civilizaţiei unei Veneţii cu un picior în Orient şi ou celălalt în Occident, a unei Veneţii slujind drept intermediar între creştinism şi islam? în acest moment nu întâilnim oare aici, ca o contrapondere a pânzelor inspirate lui Bellini de politica unei Veneţii orientate spre uscat, spre continent, mitizarea politicii tradiţionale a cetăţii îndreptate spre mare şi refuzând să renunţe la orice contact ou necredincioşii? în această epocă în care papii încearcă mai departe să-i cheme la cruciadă pe principii creştini, opera face figură de act politic.

Pe de altă parte, dacă nu este într-adevăr vorba de un fluviu oarecare, ci de Tete, avem în faţă nu atât lumea Raiului cât împărăţia. morţilor, universul amintirii, ai memoriei, în oare sufletul nemuritor se află sub paza celor care îi fură călăuzele pe pământ.

În acest moment, putem confrunta pânza cu alegoria *Cârmuirea Bisericii de către dominicani,* pictată de Andrea da Firenze în Capela Spaniolilor, Ia Florenţa, şi pe care am analizat-o mai înainte. Confruntarea acestor două opere nu scoate numai în evidenţă caracterul deschis al civilizaţiei veneţiene în opoziţie ou lumea feroce şi oarbă a dominicanilor: ea dezvăluie transformarea survenită în concepţia asupra alegoriei, desprinsă de comentariul unei fabulaţii şi generând în sine o transpunere de valori. Putem să facem o apropiere şi cu *Şcoala ateniană* de Rafael, lucrare care reia, de fapt, acelaşi subiect al împăcării celor două adevăruri. Este evident că avem şi aici de-a face ou o operă tradudind nu numai idei

religioase, ci şi idei politice, după cum este tot atât de limpede că sistemul de conexare a elementelor s-a schimbat puţin, ca urmare a unei simple alunecări a înţelesului obişnuit al anumitor semne fragmentare, fără vreo transformare oarecare a sistemului de interpretare şi, mai cu seamă, de corelare imaginară a ideilor, cu alte cuvinte – fără să se fi schimbat relaţiile dintre semn şi gândire.

O ultimă confruntare trebuie făcută între *Alegoria* sacră atribuită lui Bellini şi *Cei trei filosofi* de Giorgione, lucrare care ţine de generaţia următoare, ca şi *Şcoala ateniană.* îl regăsim pe musulman şi în tabloul lui Giorgione şi, din nou, Veneţia îşi afirmă astfel revendicarea unei culturi deschise. Dar nu este încă evident aici că, într-o compoziţie aparţinând cercului speculativ de la Padova şi de ¡a Veneţia, gândirea figurativă se transformă atât prin înnoirea structurilor, crt prin simpla îmbogăţire a obiectelor de civilizaţie.

Amenajat fie în funcţie de observarea realului, fie în funcţie de o speculaţie intelectuală, universul figurativ al lui Giovanni Bellini se înserează în orice caz în marea mişcare născută la începutul secolului şi aflată pe punctul de a se imobiliza în academismul marilor ateliere romane la începutul secolului al XVI-lea. Printre intenţiile pe care le urmăresc în această lucrare nu figurează dorinţa de a examina, în înlănţuirea lor, perioadele în care aventura intelectuală, socială, economică şi politică a Occidentului s-a întrupat secole de-a nodul prin imagine, fără noi modificări ale structurilor. Vreau să demonstrez că, în preajma anului 1480, sistemul figurativ nu mai era cel din 1430, deşi mijloacele pe care le exploatează au fost în majoritate extrase din experienţele de avangardă întreprinse de prima generaţie a Quattrocento-ului. ¡Răsturnarea valorilor figurative nu este legată exclusiv de modificarea inevitabilă a procedeelor. Bellini mânuieşte în egală măsură forme mai mult sau mai puţin tradiţionale şi obiecte imaginare create de el pentru necesităţile de moment ále limbajukii. Toate acestea confirmă, prin studiul

unui proces de dezvoltare istorică, principiile definite în primele capitole ále acestei cărţi consacrate, să nu o uităm, formării unui sistem figurativ ales din nodul unor sisteme asemănătoare şi nu studiului unei şcoli de pictură, fie chiar în raporturile ei sociologice cu perioada respectivă. Nu orice transformare a unui sistem figurativ dă naştere unei mutaţii. Sistemele trăiesc vreme îndelungată.

Mai este, eu toate acestea, necesar să adăugăm câteva precizări pentru a clarifica întru totdl stabilitatea relativă – substanţială dacă nu episodică – a formelor noii limbi figurative, exdluzând, în ciuda înnoirii aparenţelor, orice refuz al cauzâlităţilor care le generează.

În timp ce la Mantegna cea mai mare parte a invenţiei constă în substituirea vechiului repertoriu al legendei creştine printr-un joc de referinţe la Antichitate, observăm ceva mai târziu, la BottieelH şi la Bellini, apariţia unor noi semne materializând într-un chip mai nemijlocit şi, mai cu seamă, într-un chip mai independent anumite valori noi ale cillturii. Adăugire a lumii antice la punctul de referinţă ai experienţei şi al imaginarului, exaltare a puterii omului asupra propriului său destin; viziune îmbătătoare a unei noi culturi, întemeiate pe Antichitate dar revelând un secret al vieţii; dialog nemijlocit al omului cu natura pe care el o structurează pentru a-şi asigura cât mai bine eficacitatea stăpânirii exercitate asupra universului – am întâlnit astfel trei căi de invenţie personală printre care înnoirea artei se înscrie totuşi ca o continuare a experienţelor tehnice întreprinse de Masacoio şi Masolino, de Andrea del Castagno, de Uccello şi Piero della Francesca. Antichitate, natură, cultură – valorile apar odată cu dezvoltarea globală a societăţii, dar soluţiile nu se opun principiilor statornicite de experienţa oamenilor din prima generaţie, cea care a instaurat noua ordine figurativă. Materialul! mobil al semnelor elementare folosit de către inovatori rămâne îndeaproape condiţionat de proceséle de integrare a figurii şi locurilor, ridicate la loc de cinste încă din preajma anului

1430 de câţiva florentini.

Utilajul material al picturii este mai stabil decât utilajul ei mintal; sistemul figurativ al timpurilor moderne se întemeiază la nivel dl mijloacelor de expresie. Limbile figurative sunt oricum mai stabile – şi susceptibile să servească în egală măsură drept suport unor multiple idei – decât formele literare. Prezentarea unor noi valori generând o nouă evaluare a semnificaţiilor particulare ale imaginii nu implică în chip fatal schimbări în planul dialecticii realului şi imaginarului. Nu numai raporturile concrete dintre om şi mediu, ci şi mecanismele de gândire pe care se întemeiază cauzalitatea şi semnificaţiile dau naştere unor scheme de relaţie relativ stabile. Asemeni obiectelor figurative, structurile formale ale picturii sunt înzestrate cu o stabilitate. O dată ce ea a fost exprimată, urma unei forme Sau a unei cunoştinţe raţionale nu se mai şterge niciodată. Cadenţa înnoirii relative a semnelor şi a valorilor nu este aceeaşi în interiorul diferitelor sisteme de semnificare.

Combinarea unor semne şi a unor valori caracterizate prin niveluri şi grade de originalitate variabile explică dezvoltarea istorică a unui sistem figurativ asemeni celui pe care, la începutul Quattrocentoduii, îl întemeiază dubla mutaţie transformând, în definitiv, mult mai puţin ideologia decât rolul ce revine imaginii în societate şi decât natura locului figurativ folosit ca suport. Masaccio şi Masolino au fost pe bună dreptate socotiţi drept pionierii unei arte noi nu pentru că au dezvoltat un anumit tip de perspectivă ori pentru că au tratat figura ca pe un obiect figurativ, sau pentru că au recunoscut dubla realitate materială şi imaginară a Jocului figurativ – peretele, nici pentru că au scos în evidenţă potenţele autonome ale culorii-formă; ci pentru că au selecţionat, din universul nenumăratelor formule figurative *posibile,* pe cele, puţine la număr, care au părut în vremea lor capabile să materializeze raporturi de semnificare respinse cu bună ştire până la ei de către toţi artiştii urmărind să materializeze valori socializate.

Pionierii Renaşterii au conferit o formă spaţiului-timp imaginar.

adecvată pentru vremea lor, şi au stabilit în acelaşi timp o nouă rdiaţie între imaginea figurativă şi imaginea operatorie. Este greşit să credem că perspectiva liniară ar fi constituit principalul resort a) l artei lor; dimpotrivă, ei au refuzat câmpului figurativ cu două dimensiuni capacitatea de a fi un loc independent şi omogen în care să poată fi proiectate semne elementare într-o ordine combinatorie Identică cu ordinea naturii. Noua ordine figurativă a timpurilor moderne se întemeiază pe o premisă implicită: câmpul figurativ cu două dimensiuni susţine semne şi obiecte ce nu sunt numai eterogene, ci susceptibile de a fi cuprinse de către spectator potrivit cu multiple reguli de interpretare. Invenţia majoră a fost cea a nivelurilor diferenţiate şi combinatorii ale imaginii. Anumite elemente 9 Înt pe de-a întregul situate în spaţiul bidimensional al operei, în timp ce altele pot fi evaluate numai în raport ou locuri reale sau cu locuri imaginare aflate adeseori mai mult în spaţiul actual al spectatorului, decât în spaţiul convenţional al imaginii.

Regăsim aici faimoasa distincţie stabilită de Focillon între spaţiu I4 imită şi spaţiul-mediu, care continuă să fie percepute ca două limite tehnice ale diferitelor arte figurative. Se cuvine să adăugăm că spaţiul-timp figurativ nu ne trimite câtuşi de puţin la un real interpretat în funcţie de o imitaţie mai mult sau mai puţin realistă şi că el nu este în chip necesar înzestrat cu o unitate. Cum imaginea nu este unitară şi cum ea nu se compune decât în spiritul nostru, adică în imaginar, ambiguitatea şi interpenetraţia sistemelor constituie resortul unei viziuni al cărei ţel nu este să materializeze fragmente detaşate alle realului, nici să concentreze într-un spaţiu figurativ autonom un joc restrâns de semne selecţionate şi reprezentative pentru obiecte purtătoare ale unor înţelesuri convenţionale dobândite anterior.

Nu putem descrie dezvoltarea sistemului figurativ al timpurilor moderne ţinând seama exclusiv de opera

câtorva precursori şi a câtorva pionieri ai invenţiei. Aportul care revine lui Mantegna, Botticellii, Bellini nu reprezintă totalitatea cuceririlor noii arte; nu am urmărit, studiindu-le îndeaproape, decât să scot în evidenţă modul în care noul! stil a putut să evolueze şi să se îmbogăţească, fără ca astfel să apară o nouă mutaţie a sistemului. Scopul propus fiind de a examina condiţiile în care se stabileşte şi se interpretează imaginea pictată, într-o perioadă în care se elaborează un nou sistem de semnificare, menit unei vieţi de seco-le, dificultatea cane ni se iveşte nu constă în a-i impune cititorului să facă o distincţie pe de o parte, între operele care constituie modele în mod evident repetate şi combinate de către cei ce au urmat pe marii maeştri şi, pe de altă parte, între operele care determină succesiv soluţiile medii prin intermediul cărora se impun stilurile. Punctul delicat îl constituie distincţia ce trebuie făcută între operele inovatoare, între cele ce introduc mutaţiile, pe de o parte, şi operele care îmbogăţesc sistemele prin extinderea semnificaţiilor, fără a pune însă sub semnul întrebării principiile, funcţia şi dimensiunile sociale ale imaginii, pe de alta. Rolul atribuit de Masaccio figurii omeneşti a avut oare şi alte consecinţe în afara referinţei la Antichitate introduse de Mantegna, în afara referinţei la cultură introdusă de Botticelli sau – problemă şi mai delicată – în afara dezvoltării peisajului ca obiect figurativ în opera lui Bellini? Ne vom strădui să răspundem fa această problemă teoretică studiind două cazuri determinate: cazul lui lieonardo da Vinci şi cel ăl lui Giorgione, care încheie şi unul şi celălalt atât secolul, cât şi faza de elaborare a stilului.

Nu vom reţine aici decât cea dintâi lucrare a lui Leonardo, pe care el a executat-o la Florenţa, chiar la începutul vieţii sale, abia ieşit din atelierul lui Verrocchio: *Adoraţi* a *Magilor*.

Adoraţia Magilor este o lucrare netenmioată; dispunem însă de un abundent material documentar care ne îngăduie să urmărim îndeaproape elaborarea temei. Pictorul a început-o în 1481. În atelierul maestrului său

Verrocchio.

Leonardo isprăvise tocmai un *Botez al Domnului,* în colaborare, de altminteri, cu Botticeui. Ne aflăm în momentul în care cea de a treia generaţie a secolului intră în scenă sub conducerea confraţilor mai în vârstă. Către 1480 apar, aproape în acelaşi timp, şi Leonardo şi Michelangelo. Este însă mai ou seamă vremea atelierelor. *Bottega* lui Verrocchio nu este decât unul din locurile în care ucenicii se iniţiau în pictură. La Florenţa, marele atelier este, după 1482, ce) al lui Ghiirlandajo, atelier de familie la drept vorbind, dar din care vor ieşi totuşi nenumăraţi artişti meniţi să răspândească stilul. Perugino, celălalt mare educator al tinerelor generaţii, se instalează definitiv la Florenţa în anul 1486. Acesta este, aşadar, în mod precis, momentul în oare posibilităţile indicate de inovatori se întrupează într-un sistem. Am ajuns în clipa în care se efectuează trecerea de la o problematică la determinarea comportamentelor. Nu elementele date simt cele puse din nou sub semnul întrebării, ca până atunci; între artişti şi mediul lor există o suficientă înţelegere pentru ca semnele să capete astfel o semnificaţie evidentă şi, ca să spunem aşa, spontană. Se impune un nou „realism" ăl obiectelor figurative. *Structurile* urmează *problematicii.*

La începutul carierei sale, Leonardo, omul care va deschide mai apoi toate mirajele necunoscutului, ni se înfăţişează astfel în postura pictorului folosind în chip eclectic sistemul de semnificare pe cale să se instituţionalizeze. Dispunem de trei stadii ale compoziţiei, dintre care schiţa de la Galeria Uffizi constituie în mod evident stadiul cel mai avansat. Un desen este fără îndoială mărturia primului demers ăl lui Leonardo sau, în orice caz, mărturia unei soluţii întrevăzute în sensul tradiţional. Scena principală este situată în primul plan, pe obişnuita „estradă" de prezentare; elementele şi procedeele figurative ale repertoriului – ieslea, ed icului, peisajul împletit cu imagini arhitectonice, o distribuţie a semnelor simetrică în raport cu o linie de fugă către un

punct îndepărtat – sunt distribuite potrivit unor principii de integrare identice cu cele pe care le constatăm, bunăoară, într-un desen de Ghirlandajo sau în „ideile" lui Jacopo Bell mi.[94] Fără a vorbi de figurile obligatorii – grupul alcătuit de Madonă şi de Magi, accesoriile se reduc la câteva elemente care ne trimit la formulele curente. Acoperişul de paie al ieslei face pereche unui edicul vestind arhitecturile-ba ldachin create de Perugino, ba chiar cunoscutul *templetto* din *Sposalizio* de Rafael; un grup de călăreţi din fundal ne trimite la cortegiul ecvestru al Magilor, aşa cum îl întâlnim la Gozzoli şi la Gentile da Fabriano; ni s-a păstrat primul desen făcut de Leonardo copil – un peisaj cu o vale, atestând izvoarele compoziţiei, grafice şi ele. Cel mai interesant element îl constituie, în dreapta, o scară ducând la o grădină suspendată. Trebuie să ne amintim în acest sens de imaginile arhitectonice, etajate pe mai multe niveluri, figurând în lucrările pictate de Lippi şi Ghirlandajo pe tema Adoraţiei Magilor. Este totodată limpede că porticul deschis între cele două spire ale scării ne trimite şi la tema grotei – fără stânca – leonardeşca prin excelenţă.[95]

Cel de al doilea desen este o schiţă de punere în perspectivă din care lipseşte, lucru curios, grupul propriu-zis al Adoraţiei. Dacă nu am dispune de eboşa finală de la Florenţa, totul ne-ar îndreptăţi să credem că nu am fi interpretat-o drept un stadiu preparator, ci drept ideea cea mai elaborată de care dispunem în cazul acestei opere. Tema scării şi tema călăreţilor strunindu-şi caii devin dominante. Cu toate acestea, în primul plan, un petic de iarbă dovedeşte că lumea exterioară nu a fost uitată, iar o cămilă aşezată lângă primele trepte ale scării stă mărturie pentru statornica legătură cu tema Adoraţiei. Studiul

---

94 Găsim printre planşele de la sfîrşitul lucrării mai multe desene de J. Bellini, reproduse după culegerea aflată la Luvru. Dar desenul la care mă gîndesc acum este o *Adormire* a *Maicii Domnului,* de Botticelli, aflat la Muzeul Uffizi, lucrare „organizată" potrivit aceloraşi principii de asociere combinatorie a unor elemente multiple şi eterogene. Asupra „atelierelor" cf. : G. FRANCASTEL, *Le Style de Florence,* 1958, pp. 63 şi urm.

95 Fred. BERENGE, *La Renaissance italienne,* Paris, 1954, p. 353.

vizează mai cu seamă elementele construite: acoperişul ieslei, ediculul în manieră antică, scara; se cuvine să adăugăm, de altminteri, că majoritatea elementelor acestui studiu se regăsesc în fundalul Compoziţiei finale, dubla temă a scării şi a călăreţilor rămânând desprinsă de motivul principal.

Alte două elemente mai apar în compoziţia finală; arborii şi peisajul îndepărtat. Primul dintre ele ne trimite la urna din cele mai tradiţionale forme, îndrăgite în particular de Piero della Francesca; cel! de al doilea prefigurează, dimpotrivă, unul din semnele celle mai familiare şi mai personale create de Leonardo: orizontul muntos, variantă originală a peisajului beliinian. În ceea ce priveşte compoziţia, trăsătura cea mai remarcabilă o constituie introducerea unui loc diferenţiat. În primul plan, în jurul Fecioarei sunt grupate exclusiv figuri. Vom nota faptull că estrada-podium a dispărut şi că înălţarea personajelor către unica figură ne aminteşte soluţia aleasă pentru *Cina* cea *de Taină*: asemeni lui Hristos şi Apostolilor, Sfânta Fecioară se află în acelaşi timp în spaţiul în care ne găsim şi în dublul loc imaginar şi figurativ al operei, potrivit cu o metodă în realitate extrem de apropiată de soluţia pe care Masaccio a adoptat-o în *Sfântul Petru plătind tributul,* şi pe care Quattrocento-ul a reluat-o apoi atât de frecvent. Combinarea piramidei şi a triunghiului cu solul în formă de crai nou implică – după cum s-a arătat – o minune sistematică a contraposto-ului, care ar constitui una din *reţetele* lui Leonardo. În ceea ce mă priveşte, socotesc mai degrabă că, în 1481, toate acestea constituie o dovadă a fidelităţii pictorului faţă de două soluţii incluse în opera lui Masaccio şi în cea a lui Masolino şi distrugând în egală măsură unitatea câmpului figurativ: punerea în perspectivă a elementelor integrate în spaţiul figurativ al operei şi crearea – prin alte mijloace, mai cu seamă tratarea spaţială a figurii umane – a unui spaţiu diferit de cel dintâi şi în mai mare măsură legat de câmpul operatoriu.

Reluând examinarea eboşei făcute pentru *Adoraţia*

Magilor, vom înregistra şi afinităţile care există între fiecare element izolat, pe de o parte, şi alte lucrări create de Leonardo şi de anturajul său, pe de alfta. În fundal, în stânga, cei doi palmieri se află într-o foarte strânsă relaţie cu palmierii care figurează atât la Verrocchio, cât şi la Botticelli sau Gozzo li.[96] În centru, fiecare din cei doi arbori atât de curios asociaţi ne trimite, de asemenea, la semne stabilizate atât în ce priveşte aspectul, cât şi în ce priveşte înţelesul. Palmierul provine din *Botezul Domnului* de Verrocchio, iar portocalul de la Piiero şi chiar de la Uccello. Semnificaţia este limpede: ca şi în opera lui Piero, el simbolizează viaţa; el constituie în mod simbolic un dublet al semnului Sfintei Fecioare. Cât priveşte grupurile de cai surprinşi în diferite mişcări, îi regăsim ou câţiva ani mai târziu în schiţa făcută de Leonardo pentru *Bătălia de la Anghiari.* Ei reiau, după cum am mai spus, la un interval destul de mare, anumite elemente din cortegiile lui Gozzoli şi Gentile, introdu'când înisă şi un nou înţeles: ei nu sunt numai caii Magiilor; prin opoziţie cu scena principală, scenă a blândeţii şi făgăduinţă a unei dulci fericiri omeneşti, ei reprezintă activităţile violente ale omului. Asemeni bidiviilor purtându-i călare pe condotieri de la începutul secolului încoace, fie în imagini pictate, fie în statui ecvestre, ei întrupează războiul; cu alte cuvinte, aici, forţa înfrânta de blândeţe. Nu putem rămâne indiferenţi constatând că aceste grupuri figurează în al doilea plan al compoziţiei şi, mai cu seamă, că sunt corelate cu un ultim element-semn mult mai rar şi mai nou: scara.

Materialmente vorbind, scara lui Leonardo ne trimite şi ea la anumite modele; o aflăm, în speţă, în *Adoraţia Magilor* de Lippi şi la Botticelli; dar ea este înzestrată, sub raport intelectual, cu o nouă valloare. În general, scara apare în legătură cu tema ruinei în ansamblurile

96 Prototipul acestui palmier îl găsim în *Botezul Domnului,* pictat, se spune, în atelierul lui Verrocchio de Botticelli şi Leonardo. ti regăsim de asemenea la Benozzo Gozzoli în al său faimos *Cortegiu al Magilor,* de la palatul Medici-Ricardi (către 1460) şi la Carpaccio, în biserica San Giorgio degli Schiavoni (către 1505). Arborele nu este un obiectiv figurativ mai puţin semnificativ decît carul, norul sau stînca. El merită de asemenea un studiu, deoarece alegerea esenţelor, amplasarea, gradul de dezvoltare şi jocul de combinaţii sînt tot atît de semnificative ca şi gesturile personajelor.

precedente în – care o – reperăm; ea se leagă deci de o speculaţie imaginară pe care am descris-o în altă parte şi care îşi află cea mai completă expresie plastică la Mantegna, în tema celor două Rome. Se pare că trebuie s-o interpretăm însă aici într-un mod diferit. Opoziţia nu se mai realizează între cele două adevăruri; părăsind caii şi activităţile războinice, omul îşi creează posibilitatea de a pătrunde într-un alt mod de viaţă, care îl înalţă, în sensul figurat al cuvântului. Scara lui Iacob, scara Paradisului, sunt aparent prototipurile acestui semn modern. Omenirea scapă din strânsoarea întunecimilor şi a subteranelor; din iesle izvorăşte o Lumină care înlătură bezna de deasupra pământului. În vârful scării, în cele mai înalte sfere, omul va întâlni o atmosferă purificată ca urmare a faptului că Sfânta Fecioară şi Pruncul au trecut pe acest pământ. În aceste condiţii, interpretăm pe aceeaşi linie partea dreaptă a fundalului: peisajul bătând în albastru, atât de leonardesc, dă trup frumuseţilor pământului. El realizează o opoziţie între frumuseţile senine ale naturii şi mărturiile violenţei, ale vârstei de fier.

Atunci când răsfoim *Carnetele* lui Leonardo, găsim numeroase crochiuri reprezentând peisaje – mai cu seamă peisaje îndepărtate – şi, în acelaşi timp, texte istorisind miraculoase fabulaţii. Desenele se leagă de un element oare va constitui una din preocupările majore ale artistului şi ale teoreticianului şi anume – perspectiva îndepărtată. La drept vorbind, nu Leonardo este cel care a descoperit importanţa figurativă şi intelectuală a depărtărilor. Problema fusese rezolvată de flamanzi mai înainte, chiar la începuturile Quattrocento-ului. Van Eyck o tratase însă într-un spirit diametral opus, mizând pe diferenţele de scară, dar ajungând datorită unui grad inegalabil de virtuozitate la o soluţie tehnică în virtutea căreia depărtările, reduse ca dimensiuni, sunt înzestrate cu aceeaşi precizie ca şi avan planurile. El miza astfel pe diferenţele de scară, fără a introduce noţiunea spaţiilor integrate figurativ dar rămase în acelaşi timp diferenţiate, spaţii care constituie, după cum am arătat mai înainte,

marea invenţie a florentinilor, reluată de Leonardo. Fundalurile de peisaj sunt, aşadar, tratate de Leonardo prin procedee originale pentru a scoate în evidenţă valori care ¡implică atât nonomogenitatea universului inteligibil, cât şi pe cea a universului sensibil Combinare, aşadar, a fabulaţiei miraculoase şi a tehnicii depărtărilor bătând în albastru, întemeiată pe statornicirea unei autonomii a luminii, în fapt, concepţie a materialităţii golului: micşorarea figurilor datorită depărtării fiind insuficientă pentru a reda fenomene care implică şi alterarea obiectelor depărtate în virtutea calităţii specifice a spaţiului intermediar, loc de acţiune al *luminii,* deosebită de *ecleraj.*

Ar fi potrivit să citim câteva din descrierile de privelişti imaginare pe care le întâlnim în *Carnete.* Leonardo adresează prietenilor fabulaţii fanteziste, dar neînchipuit de precise, cum ar fi această descriere a muntelui Taurus, pe care nu l-a văzut niciodată, sau ca istoria Gigantului, în care miraculosul se îmbină cu concretul[97] „Nu te supăra – adaugă Leonardo pentru a încheia o descriere a muntelui Taurus – … dar ceea ce îmi ceri este un lucru ce nu se poate enunţa cum se cuvine decât dacă o faci pe îndelete… Nu voi pierde vremea să descriu adevărata formă a muntelui Taurus, care este la originea unui atât de uimitor miracol”. Adevărata descriere este realizată exclusiv printr-un desen colorat, mai apt decât orice text să materializeze acel vis lucid care vădeşte, în precizia sa, anumite aspecte universale ale lumii sensibile.

Legea estompării şi a eclerajului colorat va constitui o parte esenţială din viitoarea doctrină a lui Leonardo; pictorul este la numai un pas de ea chiar din prima lui lucrare, fără a deduce însă de aici principii care să poată fi folosite pentru a impune lucrării o ordonare exclusivă. Geniul prezent al artistului nu îi dictează în chip automat soluţiile finale. Tema din *Adoraţia Magilor o* constituie,

97 Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture,* éditât de André CHASTEL, Paris, 1960, pp. 57—62.

înainte de toate, intruziunea unei credinţe în domeniul omenesc al semnificaţiilor. Dumnezeiescul Prunc născut în iesle va preface creaţiunea, îi va aduce pacea. Întreg universul imaginar al generaţiilor anterioare şi al artistului inspirat va figura a9 tfel în compoziţie pentru a dovedi întinderea schimbărilor.

Un text de Leonardo atestă valoarea obiectivă a interpretărilor noastre sau, cel puţin, conformitatea lor cu intenţiile pictorului. „Vei face scări pe cele patru feţe, pe care să se ajungă la o pajişte naturală aşezată deasupra stâncii; aceasta va putea fi scobită, susţinută în faţadă de sfii pl şi deschisă dedesubt într-un larg portic în care apa se va răspândi în bazine de granit, de porfir, printre abside semicirculare şi se va revărsa în jurul porticului…” Ceea ce confirmă interpretarea noastră potrivit căreia principiul compoziţiei decurge din intenţia de a concretiza, printr-o juxtapunere de locuri imaginare, semnificaţia transcendentală a unui eveniment. Leonardo este în mai mică măsură preocupat să-i precizeze condiţiile materiale, decât să-i arate integrarea posibilă într-o cunoaştere enciclopedică a legilor naturii. Efortul predecesorilor săi, efort al cărui aparat tehnic este, de altminteri, într-o mare măsură păstrat de Leonardo, se orienta mai cu seamă spre stabilirea unor noi raporturi între obiectele de civilizaţie şi credinţele ivite din revelaţie. Leonardo se situează într-un punot de cotitură, în momentul în care surprinderea optică a formelor sensibile devine scopul oricărei speculaţii intelectuale. Leonardo abate cursul istoriei ideilor figurative, fără a substitui un nou mecanism de gândire celui specific generaţiilor precedente, fără a depăşi limitele regulilor induse în problematica lui Masaccio.

Aşa cum, mai târziu, va fi nevoie de o sută cincizeci de ani pentru ca, de la Newton la Monet, consecinţele practice şi intelectuale ale analizei luminii să dea naştere unei noi modalităţi de reprezentare a universului şi, mai cu seamă, unei noi modalităţi de a concepe stăpânirea exercitată de om asupra universului exterior, tot aşa a fost nevoie de aproape un secol pentru ca să se treacă de la

momentul în care oamenii încetează să mai socotească natura şi individul ca răsfrângeri ale gândirii dumnezeieşti, întrupate în actul creaţiunii, la momentul în care oamenii se mişcă în cadrul sistemului pentru a-i explora limitele, dar fără a-i răsturna datul. Se susţine ca şi mai înainte, atribuindu-se acestei teze o valoare de principiu, că funcţia picturii constă în a reprezenta lucrurile şi actele atestând rolul istoriei omeneşti în desfăşurarea planului conceput de Dumnezeu. Oamenii nu încetează să privească matura ca o mărturie a intenţiilor divine, dar ei nu mai privesc universul ca o emanaţie. Omul şi natura se înfăţişează în calitate de ansambluri autonome, şi natura pare să constituie un domeniu intermediar a cărui explorare scoate în evidenţă, ca şi studierea omului, secretele lui Dumnezeu.

În acest stadiu, arta lui Leonardo nu îşi propune să creeze semne în întregime adecvate unor noi idei. El foloseşte în mod evident întregul arsenal de elemente figurative pe care-i Le-a lăsat moştenire Quattrocento-ul. Este vorba de definirea unui nou conţinut şi nu a unui nou tip de imagini. Scopul lui Leonardo este de a realiza o totală luare în stăpâoire – prin simţul văzului – a domeniului natural în care Dumnezeu a depus unele din secretele sale, şi, de asemenea, de a lărgi, de a aprofunda tradiţia figurativă şi nu de a-i substitui o ordine nouă, nici în formă, nici în fond. Leonardo ne oferă, de altminteri, în scrierile sale teoretice o confirmare a acestei atitudini. Principala sa preocupare este de a pătrunde natura. El denunţă primejdia narcisismului unui artist mulţumit de reuşitele sale şi înclinat să-şi admire peste măsură primele sale opere. Leonardo denunţă primejdiile automatismului, proclamă necesitatea ca pictorul să devină conştient de problemele pe care le înfruntă cu fiecare nouă lucrare. În ochii săi, arta este un „proces-verbal grafic” al experienţei; el implică exerciţiul judecăţii. Leonardo respinge capcanele inconştientului. El formulează ciudata doctrină a „imaginilor rătăcitoare”, înţelegând prin aceasta că în univers există un număr incalculabil de elemente virtuale

susceptibile nu de a fi înregistrate, oi descoperite de ochiul omenesc. Artistul trebuie să scape, aşadar, de sub imperiul ucigătorului prestigiu al virtuozităţii, trebuie să înlăture „ecranele" pe care i le ridică în faţă tradiţiile; percepţia nu îi oferă numai mijlocul de a regăsi puncte selective de vedere în cadrul propriei sale experienţe, ci de a face să apară, la nivelul conştiinţei comune, exemple inedite de semnificare. Imaginea figurativă reprezintă o activitate voluntară. Latente sau virtuale, imaginile fragmentare nu capătă un adevărat înţeles decât atunci când sunt integrate într-un sistem de relaţii, purtător de semnificaţii, deoarece impune spiritului un anumit parcurs. Arta totală, pictura, are drept obiect să reconstituie o obiectivitate în perspectiva unui scop imaginar.[98]

Pictura întemeiază astfel posibilitatea unui dialog între natură, om şi cultură. Prin percepţia optică controlată, artistul descoperă elemente latente, dar le integrează în scheme raţionale de semnificare, marea originalitate a lui Leonardo constând în faptul că el a substituit această noţiune a *raţionalului* noţiunii de obiectivitate izvorâte dintr-un *ritualism* al mitului ori dintr-un *realism* al percepţiei. Rezultă de aici că, fără a ridica vreo obiecţie, Leonardo foloseşte elemente detaşate şi le înscrie într-un asamblaj artificial. O operă pictată este pentru el un organism cultural manipulabil, prin intermediul căruia lucruri preluate din continuumul experienţei optice sunt ridicate până la nivelul abstracţiei. Nu constatăm, totodată, ca el să fi respins elementele de reprezentare familiare ochiului nostru, ori să fi împins până la ultimele ei consecinţe doctrina imaginilor rătăcitoare pe care pictorul urmează să le descopere. Aparent, el a considerat că elementele sunt mai simple decât imaginile şi că, luate izolat, ele nu comportă o semnificaţie. Pragul iintelecţiei se situează, pentru el, la nivelul primelor organizări sensibile. Elementele figurative mai ţin încă de domeniul perceputului; în consecinţă, este de datoria artistului să le folosească ca şi cum ele ar

98 K. JASPERS, *Leonard als Philosoph,* 1953.

corespunde unui fel de obiectivitate senzorială anterioară selectivităţii. Leonardo a precizat de altminteri că părţile şi întregul se supun unor legi diferite. Ceea ce explică faptul că toate eforturile i-au fost îndreptate spre îmbogăţirea semnificaţiilor şi spre perfecţionarea anumitor procedee, legate mai cu seamă de miânuirea luminii, fără ca pictorul să fi resimţit totodată nevoia de a respinge în totalitatea lor mijloacele folosite de mediu. Astfel îşi află justificarea opinia potrivit căreia uriaşa noutate a operei sale şi originalitatea ei tehnică nu implică totuşi o ruptură cu „sistemul” Quattrocento-ului. Suntem martorii unei lărgiri, ai unei dezvoltări, nu ai unei mutaţii.

Pictura este pentru Leonardo cea mai înaltă activitate a spiritului; dar, oricât de mare ar fi fost capacitatea lui de invenţie, el nu pune sub semnul întrebării natura imaginii, din care pricină rolul său nu se înrudeşte cu cel jucat de Masaocio şi de MasOlino, justifioand totodată teza acestei lucrări, potrivit căreia nu există decât un mic număr de sisteme figurative superioare proceselor de adaptare pe care le dictează activitatea fiecărui artist. De cele mai multe ori aceştia se străduiesc să adm ceaşcă înţelesuri fără a-şi pune problema legăturii care uneşte imaginea mintală şi imaginea figurativă. Sistemele figurative nu se schimbă cu adevărat decât atunci când modul de prezentare este afectat ca urmare a unei schimbări a funcţiilor specifice ale imaginii în raport cu societatea.

Cu Leonardo, pictura devine cu adevărat un instrument al cunoaşterii şi nu numai reprezentarea unor acte şi a unor ritualuri necesare pentru ca o societate stabilizată să devină în mod colectiv conştientă de ea însăşi; nu rezultă de aici că ar apărea astfel o nouă dialectică a realului şi a imaginarului. Vechiul mit platonic al cavernei îi inspiră mai departe imaginaţia şi, în Ultimă analiză, pictura este pentru Leonardo generatoare de ambiguu şi de netermiinat, în ciuda capacităţilor ei. Altele sunt modalităţile – şi anume cele ale ştiinţei – prin care Leonardo visează să transforme mai degrabă natura decât

societatea. Nu s-a produs în cazul lui nicio dezvoltare care să fi atras după sine o modificare a rolului social jucat de imagine. Şi pentru Michelangelo arta se dezvoltă în opoziţie ou mediul; şi pentru el geniul nu dă naştere unei rupturi a ordinii formale. Invenţia se îndrepta pe atunci către individualism şi către artificiu. Potrivit teoriei aşa-numitului non *finito,* opera nu este în chip necesar legată de înregistrarea şi de fixarea unui singur ansamblu semnificativ din totalitatea celor percepute de artist. Acelaşi semn, aceeaşi imagine, aceeaşi operă îngăduie pictorului să adune la un loc sugestia mai multora dintre aceste imagini rătăcitoare a căror urmărire îi întreţine activitatea spirituală. În ultimă analiză, rolul conducător revine relaţiei dintre pictor şi operă, şi mu raportului dintre opera figurativă şi societate. În acest punct se ridică o nouă întrebare: nu apare oare o altă mutaţie în aceeaşi clipă, vestind cu multă vreme înainte distrugerea finală a sistemului? Dar studiul acestei probleme ne-ar îndepărta de subiectul nostru căci nu urmărim aici cum s-a descompus încă o dată sistemul figurativ al Renaşterii. Obiectul meu era să arăt, dimpotrivă, cum sistemul pe cale de a se constitui începând cu deceniul 1430 – 1440 se dovedeşte, spre sfârşitul Quattrocento-ului, îndeajuns de solid pentru a putea fi mânuit fără o alterare radicală şi astfel capabil să evidenţieze curiozităţile unor artişti foarte îndepărtaţi unii de alţii ca structură. Este interesant să facem în această privinţă o comparaţie rapidă între *Adoraţia Magilor* de Leonardo şi o operă contemporană – *Alegoria sacră* de Bellini.

Lucrarea lui Bellini a mai fost analizată în cartea de faţă. Asemeni *Adoraţiei Magilor,* ea înfăţişează într-o formă alegorică destinul omenesc; putem să o considerăm deci drept un dublet al lucrării lui Leonardo. Putem chiar să înregistrăm folosirea unor elemente comune şi aceasta – în acelaşi sens. Este cazul stimeii şi al arborelui. Cu toate acestea, nu există niciun raport direct între soluţii, de unde rezultă limpede că nu stăpânirea unui anumit material dictează inspiraţia şi că semnificarea este

distinctă de montajul figurativ propriu-zis. În amândouă lucrările, ţelul pictorului este de a arăta cum inserţiunea ordinii creştine transformă atât omul, cât şi semnificaţia maturii care îl înconjoară. La Bellini, metoda este mai descriptivă: ne e înfăţişată activitatea rurală a ţinutului câmpenesc; există referinţe atât la termenii legendei creştine, cât, şi la credinţele păgâne; în sfârşit, prezenţa fluviului uitării, Lete, scoate în evidenţă apariţia ordinii noi în funcţie de comportamentul mintal şi material al omului. La Leonardo, metoda este cu totul intelectuală: noua ordine implică esenţialmente transformarea omului; reprezentările sale sunt cele care se ondonează într-o nouă perspectivă. Locurile imaginare ale lui Leonardo sunt de altă natură decât locurile figurative ale lui Beâlimi; cu toate acestea, ele nu răstoarnă noţiunea de loc aşa cum s-a dezvoltat ea în Quattrocento, după cum nu modifică nici raportul ei eu figurile.

În opera lui Leonarido, ca şi lân cea a lui Mantegna, Botticelli şi Giovanni BéHiini, am întâlnit căi pe care dezvoltarea funcţiilor atribuite atât artei, cât şi picturii de noul sistem al Quattrocento-ului atrăgea după sine elaborarea diversificată a unor noi semne, inspirate dintr-o concepţie stabilă. Nici Antichitatea, nici natura nu au constituit singurele mobil un ale invenţiei, mobiluri sub impulsul cărora s-a alcătuit definitiv sistemul figurativ care corespunde noului umanism. Un al treilea joc de relaţii a avut un rol hotărâtor înainte ca noul sistem să se fi structurat într-atât încât să-l înlocuiască cu adevărat pe cel vechi nu prin ceea ce am putea numi o întrupare a doctrinei, ci printr-o primă extensie empirică a virtualităţi lor ei. După Antichitate şi după natură, cultura a constituit resortul noului limbaj, pe această cale precizându-se implantarea artei într-un real socializat nu numai la nivelul cadrului vieţii omeneşti, ci şi la nivelul gândirii imaginare.

Mai era de făcut un ultim pas. Era necesar ca noua cauzalitate care lega actele, cunoştinţele şi operele, pe de o parte, de considerarea istoriei omeneşti şi de autonomia naturii, pe de alta, să se manifeste nu numai în planul

dialectic al raporturilor exterioare dintre om şi mediul său, nu numai în planul relaţiei funcţionale dintre artă şi societate, ci şi, la mai mare adâncime, la nivelul mecanismelor abstracte ale gândirii. Numai atunci respingerea timp de un secol, a căii anagogice medievale, va sfârşi prin a stabili pentru secole de-a rândul un comportament al spiritului fixat în cadre expresive ce pot fi mânuite de societatea omenească iar nu de legi străine omului.

Analiza artei lui Gforgione este necesară pentru a susţine o ultimă dată doctrina. Giorgione este şi mai misterios decât înaintaşii lui. Ce ştim cu adevărat despre el? Că a murit pe la 1510, că se născuse pe la 1475, făcând deci parte din generaţia formată integrali în noua eră istorică; că a avut, vreme de zece ani, o strălucire fără seamăn şi că a dispărut apoi. În afara câtorva tablouri, întreaga sa operă este contestată: dacă pot fi prezentate două sute de tablouri pentru a ilustra giorgionismul, numai cinci sau şase sunt indubitabil autentice. Giorgione a fost un om cultivat, muzician, poate chiar poet, cu mulţi prieteni în cercurile de avangardă ale Veneţiei; prieten cu familia Vendramin şi cu cercul din care aveau să se desprindă, peste douăzeci de ani, pionierii Contrareformei şi ai noii lui aristotelism, întemeietori de asemenea ai unei noi prosperităţi, a Republicii.[99] îndată după moartea sa, iubitorii de artă îşi smulg umil altuia tablourile pictorului. Isabella d'Este vrea să achiziţioneze o *Noapte* pe care posesorii tabloului nu acceptă să i-o cedeze. Deşi, după Vasari, originea sa este dintre cele mai modeste, el a exprimat visurile unei elite. Plasate în reşedinţe de lux, operele sale au circulat puţin şi au fost puţin studiate. Cu toate acestea, Giorgione reprezintă pentru noi un moment ăl gândirii plastice a lumii moderne; el încarnează într-adevăr anumite virtualităţi ale sistemului, fixându-i în acelaşi timp limitele în plan estetic şi social.

În ultimii ani au fost publicate trei texte deosebit de

99 Asupra mediului în care evoluează Giorgione, cf. : Galienne .'FRANCASTEL, De *Giorgione i Titien,* în Annates nov.-dec. 1960.

interesante cu privire la Giorgione. Primul aparţine istoricului de artă italian Coletti, care a fost un excelent erudit şi care, în prefaţa unui mic volum de planşe, a consemnat în perspectiva tradiţională cel mai echilibrat punct de vedere asupra artei lui Giorgione. Pentru Coletti, temeliile acestei arte rezidă în viziune. Viziunea omenească, binoculară, ne dă fireşte un simţ foarte ascuţit al reliefului; ea ne permite să cuprindem, fie cu mâna, fie cu spiritul, lumea exterioară şi să o redăm într-o manieră cât mai apropiată de această formă de cuprindere. Viziune în relief, prestigiu al basoreliefului antic, „valori tactile" ale lui Berenson:

Îndărătul acestei credinţe care asimilează, în fond, un fenomen psihofiziologic cu o soluţie artistică datând tocmai din vremea uneia din primele mari reuşite ale istoriei, aflăm mereu ideea că scopul artei este de a reda, prin procedee cât mai fidèle, realitatea „aşa cum este ea". Aşadar, iluzionism obiectiv şi sculptural al lui Giorgione. Dar, pe măsură ce obiectele considerate ca reprezentative pentru ordinea universală se îndepărtează de noi, meritele viziunii binoculare scad din ce în ce. Atunci când sunt situate în depărtare, nu mai izbutim să cuprindem cu privirea obiecte devenite prea mici. Ochiul nostru le percepe în acel moment exclusiv afectate de ordinea culorii, ca integrate într-o suprafaţă de pete colorate, calitatea tentelor ¡ridicându-ne esenţialmente o ordine de eşalonare în spaţiu. Leonardo a fost, fireşte, marele teoretician al acestei viziuni îndepărtate; dar, potrivit părerii lui Coletti, principalul merit care îi revine lui Giorgione constă în a fi pictat ca fundal un totalitatea tablourilor sale. El ar fi refuzat procedeul cliasic ăl predecesorilor săi, codificat ou puţină vreme înainte de Leonardo, procedeu care prevedea o tratare diferită pentru planurile apropiate şi pentru planurile îndepărtate ale unei compoziţii. Folosind o tehnică unică pentru toate părţile operei, cu alte cuvinte, pictând prim-planurile prin culoare, el le-ar fi făcut să intre în sfera „non-tangibilului",

adică a poeziei.[100] Vraja exercitată de tablourile sale asupra generaţiilor care i-au urmat s-ar explica astfel prin raţiuni străine de situaţia intelectuală şi socială a momentului şi exclusiv în funcţie de structura imuabilă a simţurilor noastre.

În celebrul *Tratat asupra picturii* scris de Cennino Genuini pe la 1390, întâlnim în capitolul LXVII o distincţie făcută între două maniere de a picta. Prima este numită *îl buono modo,* iar a doua: „mijlocul folosit de către cei care pricep foarte puţin în artă". Manieră proastă, în consecinţă. Dacă giorgiontsmul nu ar fi constat cu adevărat decât într-o reţetă de atelier, nu cred că el ar fi dat naştere onor opere care să zguduie, aşa cum s-a întâmplat de fapt, sensibilitatea generaţi iilor. Giorgione a dat o ultimă dimensiune artei şi sistemului figurativ al Renaşterii tocmai datorită faptului că el a adus cu sine, dimpotrivă, un element pozitiv, stabilind o nouă relaţie între om şi editură. Nu trebuie să ne tulbure faptul că, în perioadele următoare, generaţiile nu au folosit toate potenţiallităţile descoperite de creatorii sistemului. Credem oare că toţi cei oare scriu utilizează totalitatea resurselor unei limbi? Descriind un stil, nu justificăm fiecare operă născută după fixarea acestuia. Asemeni tuturor modelelor imaginare, schemele figurative constituie soluţiillimită care nu sunt decât rareori atinse şi care, în practică, interferează chiar întotdeauna cu rămăşiţe ale sistemelor anterioare. În niciun domeniu, o societate nu îşi exploatează integral toate cunoştinţele. Orice lege priveşte elemente detaşate ale experienţei. Într-un sistem figurativ coexistă metode în care se stabilizează vechea experienţă şi în care se confirmă, paralel, noile ipoteze. Orice modalitate de stăplânire a sistemului lumii este parţială şi este întotdeauna inclusă în forme de înţelegere divergente.

Cel de al doilea text privitor la Giorgione este un articol de Eugenio Battisti, apărut în noiembrie 1957 în revista *Emporium,* un text căruia nu i s-a acordat atenţia

100 Luigi COLETTI, *Giorgione. Tutta la pittura.* Milano, 1955, pp. 9—11.

cuvenită, deşi el ne-a împrospătat cunoştinţele privitoare la stilul pictorului. Cu câţiva ani mai înainte, Lionelllo Venturi scrisese următoarele în legătură cu *Furtuna*: „Subiectul lui Giorgione este produsul unei fantezii absolut autonome, care nu datorează nimic nici tradiţiei figurative, nici tradiţiei literare şi intelectuale a timpului, dar care depinde de pura plăcere personală, de fantezia lui Giorgione şi de cea a apropiatului său prieten, Gabriele Vendramin". Aflăm astfel exprimată cea de a doua teză referitoare la Giorgione: teza geniului. Există o societate a marilor spirite, începând cu Eidias şi sfârşind cu Rafael şi Giorgione, societate sustrasă spaţiului şi timpului, întotdeauna tânără, întotdeauna vie şi adresându-se imaginaţiei fără ca să fie nevoie să cunoaştem ceea ce au crezut aceste spirite, ceea ce au ştiut, ceea ce au vrut, modul în care au fost înţelese. Arta vorbeşte de-a dreptul mimii şi imaginaţiei, într-un plan de totală libertate.[101]

Plecând de la cercetarea unei fotografii realizate cu raze X şi care ne-a revelat faptul că, (în *Furtuna,* există sub imaginea actuală eboşa unei alte compoziţii, E. Battisti a scos, dimpotrivă, în evidenţă profunda legătură dintre imaginaţia pictorului şi cultura anturajului său. La început, nu se afla nimic pe locul femeii care alăptează, iar pe locul soldatului se afla o femeie goală, îmbăindunse, cu picioarele în apa unui râu. E. Battisti a mai remarcat şi faptul că peisajul prezenta un marcat contrast între seninătatea prim-planului şi fulgerul despidind norul din fundal. El a tras de aici conduzia că acest fulger trebuia să fie considerat ca un adevărat „element personalizat" şi pus în acelaşi plan cu femeia alăptând şi tânărul cu lancea. One are însă puterea să dezlănţuie tunetul, mai cu seamă pe un cer senin? Cine dacă nu regele zeilor, Jupiter? Şi cum fiecare ştie, de altminteri, că Jupiter a avut nenumărate aventuri terestre, de ce să nu ne gândim la o ilustrare a uneia din aceste aventuri ale zeului cu o muritoare? Deschi Zându-l pe Ovidiu, E. Battisti întâlneşte

---

101 Eugenio BATTISTil, *L'antica inter,pretazione della Tempesta,* în *Emporium,* nov. 1957.

idila lui Jupiter cu Io, fiica fluviului Inachos. Astfel s-ar explica figura femeii, reprezentată la început îmbăindu-se în râu, în momentul seducerii, iar apoi alăptându-şi fiul, pe Bpaphos, într-un moment când, mamă păcătoasă, este izgonită de tatăl ei şi osândita să rătăcească. Izbăvită, Io se întoarce aproape de lăcaşul tatălui ei, în ţinutul de la izvoarele fluviului, acolo de unde, ascuns de un nor propice, Jupiter o luase, ascunzându-se atât de tatăl ei, cât şi de Junona. Zeiţa îl pusese pe Argus s-o păzească pe fată după ce tatăl ei o izgonise de acasă. În ceea ce îl priveşte, tânărul deghizat pe jumătate în soldat, pe jumătate în păstor, să fie oare Jupiter însuşi, un Jupiter, care a luat înfăţişarea unui păstor pentru a o readuce pe Io la casa părintească? Or, mai degrabă, mesagerul de totdeauna, Mercur, însărcinat s-o păzească pe Io în numele lui Jupiter?

Poate că E. Battisti a ajuns prea repede la concluzia că *Furtuna* era astfel explicată *în chip definitiv.* Nu cred să avem posibilitatea de a privi textul lui Ovidiu, care nu poate fi aplicat la această scenă decât dacă ne îngăduim o foarte mare libertate în interpretare, drept unică cheie a tabloului. Am avut de rezolvat aceeaşi problemă şi în cazul *Primăverii* de Bottieelli şi, în generali, în cazul tuturor alegoriilor complexe. Cred totuşi că *Furtuna* lui Giorgione atestă fără nicio îndoială interesul stârnit cu adevărat în imaginaţia artistului, precum şi lân imaginaţia prietenilor săi, de un text care fusese de curând publicat la Veneţia prin grija lui Aldo Manuzio. Dacă, un secol mai târziu, *Metamorfozele* devine prin graţia Cucernicilor Părinţi cartea de căpătâi a tineretului conformist, în anul 1510 ele sunt departe de a fi socotite drept un text liniştitor. *Metamorfozele* era considerată pe atunci o carte rară şi primejdioasă. Cu un secoll mai înainte, atunci când un Uccello face artă modernă, el îşi înserează îndrăznelile figurative într-un sistem legendar în care se întrepătrund exclusiv tradiţia bibilică şi riturile populare. Giorgione depăşeşte cu totul cadrul legendei creştine, evoluează exclusiv în cercul gândirâi antice şi, de astă dată, ţelul pictorului ou mai este de a asocia o voinţă de putere,

aparţinând numai stăpânilor pământului, cu amintirile măreţiei romane. Pretorul trebuie să materializeze un joc de imaginaţie legat de Mitologie şi interesant pentru fiecare.

După cele spuse mai sus, sistemul lui Giorgione, întemeiat exclusiv pe izvorul literar al Antichităţii, nu ne apare mai puţin ambiguu. Gândindu-ne la ezitările şi la timidităţile vădite de Mantegna atunci când, cu o jumătate de secol mai înainte, a fost primul care a vrut să vizualizeze Mitologia, măsurăm dezvoltarea înregistrată de cultura modernă a spiritului. Nu mai este vorba de o împăcare între două sisteme; nu mai există alt adevăr în afara veşnicului romantism al aventurii umane şi, de astă dată, zeul apără dragostea liberă, adică păcatul prin excelenţă în ochii creştinismului şi ai societăţii moderne, fără ca arta să devină astfel aridă, iată o apOlogie a răpirii, a iubirii, a Venerei carnale, apărute cu puţin înainte în arierplanul operei lui Botticelâi, dar care nu mai este aici înălţată până în planul extazului; ea apare ca stăpână a comportamentelor. Deşi o parte din opera lui Giorgione se leagă de legenda creştină, arta sa decurge dintr-o nouă tradiţie, în spirit antic, totalmente opusă totuşi tradiţiei neaplatonismul lui şi alimentând un stil figurativ adaptat cu stricteţe scopurilor ei, într-atât încât ne întrebăm dacă, ajunşi la capătul evoluţiei, nu surprindem elementele unei noi mutaţii, închizând ciclul.

Cel de al treilea text referitor la Giorgione ne oferă, în sfârşit, o altă interpretare profundă pentru oricine caută să explice relaţia existentă între romantismul gândirii, mijloacele figurative pe care acesta le foloseşte şi rolul pe care el îl joacă în evoluţia stilului. Textul a fost publicat în *Armates* în anul 1960. În această lucrare, Galienne Francastel nu a luat în consideraţie numai *Furtuna.* Pllecând de la prima operă atestată şi datată a lui Giorgione, *Madona din Castelfranco,* ea a remarcat că montajul acestei pânze asocia într-o compoziţie unică două compoziţii clasice create de Bellini: Madona înfăţişată până la jumătatea corpului înaintea unul parapet şi

Madona înconjurată de sfinţi. Adevărata noutate constă în faptul că sfinţii nu o mai privesc pe Fecioară, ci sunt pierduţi într-un fel de vis lăuntric. Ei o văd, desigur, dar nu pe cea căreia îi întorc spatele, ci pe cea care trăieşte în gândirea lor. Ei nu sunt înfăţişaţi ca simpli martori; ci pictorul ne descoperă viziunea lor: ca să spunem aşa, vedem *în şi prin* spiritul lor.[102]

Legătura între *Madona din Castelfranco* şi *Furtuna* este realizată de o serie de mici peisaje care nu aparţin, fără îndoială, toate lui Giorgione, dar care au ieşit din anturajul său. *Tramonto*: un pelerin obosit se odihneşte şi are viziunea Sfântului Gheorghe. În această lucrare nu am ieşit încă din lumea imaginară a trecutului. *Apolo şi Dafne*: un „spectator aşezat în iarbă, în arienpâanul tabloului, priveşte un cuplu: un tânăr persuasiv şi o fată care pare să schiţeze gestuji de a se da îndărăt. De îndată, sub ochii «martorului», se deapănă etapele mitului lui Apolo şi Dafne, pe care mica scenă l-a evocat ţin spiritul spectatorului. Acesta vede atunci cuplul transformat şi înfăţişând, în ipatru scene distincte, diferitele etape ale «mitului»: întâlnirea, într-un plan îndepărtat; după aceea, de la stânga la dreapta, insistenţele zeului, urmărirea şi metamorfoza. Cidlul de imagini care a trecut prin spiritul martorului reapare în tablou". *Concertul* de la Luvru: „văzând o oaie rătăcită în drumul său, un călător singuratic populează solitudinea rustică cu drăgălaşi păstori din Arcadia, luând parte alături de nimfe la un concert câmpenesc. lin mic fapt real, adaugă autorul, joacă rolul de declanşator în procesul de generare a imaginilor. Cadrul real şi cadrul imaginar se confundă". Viaţa cotidiană, aşadar, într-o viziune de cultură. Tipografia lui Aldo Manuzio publicase deja, cam în acelaşi timp, prea faimosul *Vis al lui Polifil* în care figura de asemenea apologia iubirii terestre şi, într-o anumită măsură, ne gândim la *Banchetele* lui Xenofon şi Platon. Virtutea mai

102 Galienne FRANCASTEL, De *Giorgione â Titien.* Cf. în acest articol noţiunea de martor, care merită să fie scoasă în evidenţă şi mai constituie încă o temă fundamentală de cercetare pentru interpretarea structurală a operelor de artă în funcţie de propriile lor moduri de asociere şi de legătură.

triumfa încă în ultimele lucrări ale lui Mantegna, sub înfăţişarea Minervei cu cască. Imaginaţia modernă converteşte în imagini şi în izvor de gândire fabula antică, fără să recurgă la paralele ori la compromisuri.

Opera lui Giorgione ne oferă un ultim exemplu, analizat şi el în articolul din *Annales* la care m-am referit şi din care am preluat comentariul. Este vorba de *Cei trei filosofi.* Un anumit dubiu persistă în privinţa personalităţii primilor doi, unul reprezentându-l în orice caz pe Averroes, acest Aristotel al arabilor, iar celălalt fiind mai curând noul Aristotel al retoricii umaniste – ale cărui învăţături vor fi dezvoltate de cercul veneţian de cultură prin Almaro Barbaro şi cenaclul familiei lui Aldo Manuzio, opus tradiţiei întruchipate de Universitatea din Padova – decât medievalul Aristotel, definitiv înlăturat. Chibzuind bine lucrurile, putem spune cu siguranţă că cel de al treilea personaj, tânărul care observă şi măsoară cerul, întrupează noua ştiinţă. Încă din 1460 au existat la Veneţia două şcoli rivale: cea de la Ria lto, care încarna tradiţia aristotelioiană a Padovei, şi cea a învăţaţilor din cancelaria de la San Marco, preocupaţi de o expresie modernă. Umaniştii de la San Marco îi tratau drept barbari pe averrpiştii de la Rialto, care dispreţuiau forma şi eleganţa expresiei. Cântecele de dragoste scrise de Leonardo Giustinian, erudiţia lui Alrnaro Barbaro, care a fost primul veneţian ce a lansat o campanie pentru cunoaşterea directă a textelor greceşti, sunt ecoul unei foarte ample mişcări internaţionale care, de la Lorenzo Va-l la ne conduce în Franţa şi în Spania. Nu se pune problema să considerăm mediul în care Giorgione creează alegoriile păgâne ca fiind iniţiatoruil gândirii critice în Europa. Să constatăm numai una din manifestările acestei lupte în favoarea eleganţei în expresie, pentru libertatea gândirii şi a expresiei, manifestare ce încheie opera Quattrocento-ului florentin. Veneţia unui Aldo Manuzio şi a unui Pietro Bembo, mâine – cea a lui Aretino, reprezintă cadrul în care se manifestă ceea ce mai lipsea pentru desăvârşirea marii revoluţii a gândirii figurative: descoperirea unui limbaj în

care legendele Antichităţii să capete trup fără vreo referinţă nici la imoralităţile creştine, nici la punerile în scenă medievale.

Este evident că un om neiniţiat în noile izvoare ale imaginarului este neputincios să citească fabulele lui Giorgione. Dacă oricine identifică de la prima privire o *Naştere a Domnului* sau o *Răstignire a Domnului,* situaţia este cu totul alta atunci când este vorba de ciclul lui luptiter sau Hercule. Efortul făcut de Giorgione pentru a realiza o transpunere a fabulei printr-o referinţă exclusivă la experienţa naturii depăşeşte pe cea a lui Beâlini, ca şi pe cea a lui Botticelâi. El le implantează definitiv într-un sistem de gândire a cărui supremă referinţă o constituie cultura umanistă. Dacă el nu izbuteşte cu toate acestea – după cum n-a izbutit nici Leonardo – să întemeieze o nouă ordine stabilă a imaginarului, valabilă pentru vreme îndelungată şi în chip exclusiv pentru o anume societate, e atât din pricină că această societate nu acceptă, în întregul ei, noua credinţă dt şi din pricină că aceste opere, acest stil nu se referă totuşi la vizualul inteligibil, ci la un sistem determinat pe cale intelectuală. În opera lui Giorgione, cel care triumfă este noul Aristotel, cel de al doilea dintre cei trei filosofi. Or, el vesteşte aşa-numitul *ratio studiorum* şi nu empirismul senzualist. Va trebui să mai treacă multă vreme până când ultimul din cei trei filosofi din secolul Luminilor să o poată în sfârşit lua înaintea celorlalţi.

Pentru a măsura ce anume e noutate şi ce anume e limită în arta lui Giorgione, trebuie să facem o ultimă comparaţie. Cu treizeci şi cinci de ani mai înainte, în *Salonul Lunilor* din palatul Schifanoia din Ferrara, un vast ansamblu simbolic încercase să integreze miturile pagine într-o ilustrare a faptelor şi a calităţilor prinţului. Un astrolog fusese cel care furnizase pe atunci planul de ansamblu al decoraţiei şi, ca şi în *Cartea de Rugăciuni a ducelui Jean de Berry,* destinul omului rămânea împărţit între misterul credinţei şi taina astrelor, în timp ce reprezentarea virtuţilor sale folosea exclusiv carul

triumfurilor petrarchiste.[103] Pentru Giorgione, adiâncirea artei constă, dimpotrivă, exclusiv în dezvoltarea unei culturi. Cu aproape treizeci de ani în urmă, o carte de Jean Seznec a încercat să demonstreze că zeii păgânismului supravieţuiseră în Evul Mediu în sisteme de idei care erau constituite ca atare către sfârşitul lumii păgâne şi că aceste sisteme reapăruseră, atât în forma, cât şi în deplinătatea puterii lor, în perioada în care a triumfat umanismul. Regăsim aici, în planul ideilor – şi în sensul literal al termenului – teza Re-naşterii.

Foarte diferite de pânzele lui Giorgione, frescele din palatul Schifanoia reprezintă momentul în care îşi găseşte împlinirea tentativa de a însera formele seculare ale zeilor lumii antice în masa fundamentală a unei culturi. Aici imaginea traduce într-adevăr „întâlnirea" dintre o gândire magică şi astrologică, pe de o parte, şi nevoile unei noi societăţi, pe de alta. Menirea operei nu este, Ia Ferrara, de a dezvolta o formă de cultură aventuroasă; lauda adusă-prinţului face pur şi simplu apel la un repertoriu de semne străine de tradiţia medievală, dar care o confirmă totuşi. Pe lângă aceasta, modul de prezentare al amintitelor semne este unul tradiţional, fie că este vorba de corelarea emblemelor cu actele, fie de rolul atribuit ritualurilor şi obiectelor de civilizaţie. Pentru ducele Borso, Antichitatea reprezintă unul din elementele luxului său, unul din elementele popularităţii şi acţiunii sale şi nu este câtuşi de – puţin răsfrângerea unei speculaţii care generează o nouă reprezentare a lumii. Realizarea unei opoziţii între un sistem astrologie şi activităţile desfăşurate de un om şi de o societate rămâne, în cele din urmă, păstrătoarea reprezentării pe care şi-o făcuse Evul Mediu asupra legilor care guvernează universul. *Lunile* din palatul Schifanoia – sunt un dublet ăl *Cărţii de rugăciuni* a *ducelui de Berry*; ideea unui om astronomic continuă să prezideze ordonarea

---

103 Prima pagină cu o miniatură din *Le Livre d'Heures* ne înfăţişează imaginea omului astrologie, al cărui destin şi a cărui personalitate se leagă de mişcarea astrelor. Cf. : Harry BOBER, *The Zodiacal Miniature* of *the Très Riches Heures of the Duke of Berry. Its Sources and Meaning,* în *lournal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Londra, XI, 1948.

generală a acestui ansamblu.

Percepem, dimpotrivă, în opera lui Gio-rgione, că autorul devine conştient de faptul că fabula antică conţine germenii unei noi culturi. Ea aduce într-adevăr cu sine un sistem de valori care nu se asociază decât în funcţie de un nou joc intelectual. Temele mitologice nu mai constituie simbolurile cele mai apte să înveşmânteze o gândire tradiţională. Tablourile lui Giorgione – nu ne prezintă simbolul, ci imaginea omului nou care, eliberat Ide regulile imperative ale trecutului, circulă în lume şi recunoaşte fundamentul natural al viziunii antice, pentru a extrage din ea nu o ştiinţă doctrinală a zeilor abstracţi – şi a simbolurilor elaborate de Antichitate, ci o invitaţie să concretizeze în semne mai „moderne" reprezentări născute atât din – cunoaşterea artistului, cât şi di-n – sensibilitatea sa faţă de lumea care îl înconjoară.

De astă dată, această activitate a spiritului nu îl conduce pe artist să facă împrumuturi di-ntr-un repertoriu de simboluri, ci să elaboreze asociaţii ide imagini (în care se materializează viziunea lui simultană asupra lumii, asupra naturii şi culturii. O gândire ou adevărat figurativă şi creatoare dă naştere unor episoade şi unor semne care nu o mai fixează prin referinţă fa sisteme cunoscute, ei în raport cu facultăţile intelectuale comune artistului şi mediului său. Pictura nu îl mai trimite astfel pe spectator la un dat însuşit, oricât de compozit ar fi acesta, ci constituie o anticipare a viitorului. Pe scurt, nu miturile, ci utopiile sunt céle care alimentează gândirea figurativă atunci dând ea este creatoare. Ţârei secole după Giorgione, o celebră dezbatere între Oiderot şi Falconet va ridica problema justificărilor pe care artistul le află în spiritul său pentru a-şi crea operele. Va apărea din nou aceeaşi opoziţie între teoria care reduce pictura şi sculptura la satisfacerea nevoilor momentului şi teoria care le consideră drept una din cele mai puternice pârghii la îndemâna omului.

Ni se vădeşte astfel caracterul faustian al artei lui Giorgione. Mai mult decât în opera lui Bell mi ori

Botticelâi, mai mult decât în cea a lui Leonardo, în creaţia lui Giorgione noul sistem figurativ oferă gândirii posibilitatea să se exercite în afara căilor tradiţionale. Am ieşit astfel definitiv şi cu adevărat din făgaşul medieval, atât dincolo de magie,ră şi de respectul autorităţii, temelie a revelaţiei. Lumea nu mai apare ca un joc de simboluri învăluind un adevăr, ci ca un vast din² deschis în faţa oricărei problematici şi în faţa oricărei inventarieri. Nicio relaţie nouă nu se substituie cu toate acestea celor care determinau, de un secol încoace, coordonarea experienţelor figurative şi distribuirea semnelor optice în câmpul figurativ cu două dimensiuni, potrivit cu cauzalităţile imaginare deduse dintr-o confruntare, fie chiar critică, a înţelepciunii antice cu legea creştină.

Asemeni lui Giorgione, Leonardo caută să depăşească ordinea figurativă statornicită a timpului său şi nu să îi substituie o alta. Nimeni nu se poate îndoi că şi unul şi celălalt izbutesc să o facă, chiar pe căi diferite. Alta este problema pe care o ridicăm aici. Lucrarea de faţă este închinată studiului unei mutaţii a gândirii figurative. Nădăjduiesc să fi izbutit să arăt că, la începutul Quattrocento-ului, vedem cum apare la Florenţa o nouă relaţie între opera pictată şi societate şi cum, pe această căile, soluţii tehnice care nu erau înzestrate, în sine, cu o originalitate mai absolută decât multe altele întemeiaseră un – nou raport între imagine, pe de o parte, şi cultură îşi funcţiile sociale care îi sunt atribuite, pe de alta. Pe parcursul analizelor noastre, cititorul a putut urmări cum se precizează treptat natura faptului care întemeiază astfel o adevărată mutaţie, distinctă de permanentele procese de transformare şi chiar de dezvoltare care sunt ineluctabil ¡legate de viaţa diferitelor generaţii.

Noul roii al picturii şi noua concepţie asupra operei figurative nu au fost determinate nici de descoperirea perspectivei liniare, nici de folosirea culorii-formă, nici chiar de importanţa acordată figurii-obiect sau peisajului. În fond, mijloacele utilizate de ¡inovatori se aflau de multă vreme la îndemâna lor. Adevăratul resort ăl mutaţiei

înregistrate de sistem a constat în folosirea conştientă a unui mic număr din aceste mijloace pentru a scoate în evidenţă faptul că arta – în cazul nostru pictura – este capabilă să dezvăluie, în anumite momente, temeliile ¡intelectuale ale unei aprehensiuni şi ale unei reprezentări a lumii, conforme cu un joc de ipoteze punând în discuţie locul omului în natură.

Dacă sistemul figurativ înregistrează o mutaţie la Florenţa, către anul 1425, în ultimă analiză, aceasta se explică prin aceea că Masolino şi ¡Masaocio au fost primii pictori care au pătruns învăţămintele arhitecţilor şi matematicienilor şi au descoperit Împreună cu ei ¡posibilitatea de a reduce spaţiul sensibil şi operatoriu în care trăim la un loc abstract, în care au putinţa de a proiecta figura omului făcând în mod sistematic apel la jocuri de spaţii diferenţiate sub raport intelectual. Descoperirea ¡fundamentală pe care se întemeiază mutaţia constă într-o nouă înţelegere a naturii imaginii – adică a gândirii – figurative. Pictorii încetează să considere omogen câmpul figurativ cu două dimensiuni care slujeşte drept suport imaginii, după cum încetează să mai creadă că el reflectă, asemeni unei oglinzi fidele, o gândire formată în prealabil, indiferent dacă ea este, în plus, gândirea lui Dumnezeu, ori cea a unui om abstract, veşnic prezent în istorie.

Pregătită de generaţii de artişti şi în întregul Occident, mutaţia ¡sistemului ne apare ca fiind ¡legată de dubla semnificaţie atribuită, într-un anumit mediu, artei şi naturii. Evul Mediu se estompează, în pl în avânt tehnic şi imaginativ, chiar din clipa în care oamenii renunţă să mai creadă în unitatea substanţelor. Din ace! moment, lumea nu se mai înfăţişează oamenilor ca mărturie a unui sistem de gândire perfect echilibrat, în cadrul căruia omul are un loc stabilit din veacul veacurilor şi o dată pentru totdeauna, fără să aibă menirea de a schimba Câtuşi de puţin veşnica ordine a divinului, pe care nu o pătrunde decât prin revelaţie. Este începutul timpurilor moderne şi, mai cu seamă, începutul marii aventuri a omului explorând

natura, recunoscând limitele unui domeniu, socotind că anumite legi se aplică, prin privilegiu, la anumite grupuri de obiecte sau ide evenimente pe care memoria ¡lui colectivă îi îngăduie să le fixeze în episoade semnificative pentru opera lui în istorie, operă fără încetare modificată.

Observăm cum se dezvoltă, în cursul Quattrocento-ului, premisele tehnice şi intelectuale astfel statornicite şi constatăm pe această cale dificultatea pe care artiştii au avut-o de înfruntat atunci când au vrut să se exprime integral în noul sistem. Tot aşa cum societăţile au de învins unele dificultăţi atunci când încearcă să se desprindă din cadrele lor rituale, filosofii îşi fixează drept ţel, în perioada de care ne ocupăm, să împace cele două culturi, cele două adevăruri ale legendei şi istoriei.

Ne-am pus în sfârşit întrebarea dacă, ţinând seama de noutatea creaţiilor imaginare datorate unui Leonardo sau unui Glorgione, nu descoperim la un moment dat, către sfârşitul secolului, semnele vestitoare ale unei noi mutaţii.

Pentru Leonardo nu se pune această ¡problemă. Încrezător în artificiu, ¡profund angajat pe calea unei speculaţii gnostice, el caută să-şi lărgească arta prin stăpânirea măiastră a tehnicii, plasând mai presus de toate „cunoaşterea”, care rămâne pentru el legată de o revelaţie, revelaţie a ordinii magice a lumii, dar totuşi intuiţie respectând deopotrivă naturalul şi divinei Transformarea universului real o aşteaptă să se realizeze prin ştiinţă; pictura este pentru el instrumentul perfect al spiritului care doreşte să exteriorizeze secretele gârodirii; cu toate acestea, Leonardo nu devine conştient de dialectica realului şi a imaginarului, nici de empirismul senzual ist, nici de posibilitatea unei noi evaluări a raporturilor dintre spirit şi univers, care va constitui, cu trei secole şi jumătate mai târziu, temelia noii mutaţii a ordinii figurative şi temelia schimbării înregistrate de funcţia picturii.

Giorgione întrevede începutul posibil al unui proces de adâncire a ordinii imaginare înăuntrul spiritului, după

cum întrevede şi faptul că întreg comportamentul gândirâi oferă o ordine de prezentare deosebită de ordinea percepţiei comune. El se află astfel în pragul unei noi mutaţii.

Este foarte interesant să observăm raţiunile pentru care opera sa, tot atât de genială şi mai desăvârşită decât cea a unui Masaccio, nu a deschis calea unei noi răsturnări a ordinii figurative. Nu este oare vorba, în primul rând, de faptul că îndrăzneala intelectuală a lui Giorgione constă în alegerea unui principiu general al gândirii figurative şi nu în afirmarea unui acord inedit între un sistem de polivalenţă a locului figurativ şi celelalte dezvoltări ale gândirii moderne? Pe scurt, o mutaţie nu este ou putinţă decât atunci când, foarte rareori de altminteri, o înnoire generală a tuturor problematicilor coincide cu înnoirea tuturor formelor de expresie ale unei societăţi, în funcţie de o schimbare fundamentală a gândirii – atunci când, bunăoară, este respinsă unitatea dintre revelaţie şi istorie – singurul izvor din care poate rezulta descoperirea multiplelor dimensiuni ale spiritului şi posibilitatea unui dialog explorator între om şi univers. Giorgione a fost mai cu seamă îndrăzneţ, eliminând din domeniul său elementele pe care creştinismul le-a lăsat moştenire Quattnocento-ului; în schimb, nu el este cel care a introdus în figurare utilizarea elementelor păgânismului. Selecţie, aşadar, şi nu un nou aport în domeniul ¡imaginarului sau în cel al referinţelor culturale care întemeiază societatea. În al doilea rând, sistemul figurativ all lui Giorgione ne trimite la speculaţiile erudite ale unui mic grup de oameni. În sfârşit, stilul său este legat de o retorică, el nu răspunde unei nevoi imperioase a mediului. Speculaţiile lui Masaccio şi Brunelleschi deschid, în 1425, atât calea construirii cetăţilor, cât şi pe cea a explorării universului, tocmai ca urmare a faptului că amândoi artiştii nu mai aderă la vechea identitate între vizibil şi cunoscut. Speculaţiile lui Giorgione nu stau mărturie decât pentru elanurile meditative ale unui mic clan, mai preocupat să viseze decât să acţioneze. Îi lipseşte lui Giorgione ceva din

brutalitatea lui Masaccio pentru a fi profetul unui nou viitor.

Vreme de aproape patru secole, sistemul figurativ născut în deceniul 1430 – 1440 va oferi artiştilor şi societăţii mijloace suficiente pentru a întreţine dialogul dintre om şi o natură constituită ca o realitate obiectivă. Noua mutaţie nu va surveni decât în secolul al XIX-llea, în ziua în care cultura îşi va propune să aprofundeze mecanismele gândirii, în care va înceta să postuleze realitatea stabilă a lumii exterioare şi posibilitatea omului de a identifica realul şi percepţia. Chiar în mal mare măsură decât arta, societatea omenească s-a consolidat repede îndată după marile zguduiri suferite de un secol care a fost – lucru prea des uitat – un secol al marilor războaie, al marii furtuni din sânul Bisericii, secolul în care vechile cadre feudale s-au prăbuşit la pământ, dar şi secolul care a văzut spre sfârşitul său reconstituindu-se toate edificiile şubrezite. O dată ce tradiţiile figurative, împreună cu celelalte tradiţii, au fost sfărâmate, pe la 1500 s-au găsit oameni care să statornicească din nou o stabilitate, integrând cât mai prudent câteva elemente alle noii ordini într-un context caracterizat prin respectul celei vechi. Este deci cu totul logic faptul că nu stilul câtorva mari spirite, profeţi îndepărtaţi ai viitorului, a fost cel cane trebuia să-şi pună amprenta asupra punctului de stabilizare a imaginii şi asupra adaptării ei la nevoile comune. În timp ce un Leonardo şi un Giorgione, un Piero di Gosimo, şi ¡în curând – un Micheiangefo, exprimă freamătul de nerăbdare al spiritului avid de noi perspective şi de noi ordini posibile, veşnici vânători ai acelor „imagini rătăcitoare” de care vorbeşte Leonardo, pictorii formaţi în marile ateliere sunt cei care dau o formă durabilă noului stil.

Ar fi nostim să arătăm, i-ntr-o bună zi, dat de mult au folosit întemeietorii academismului, formaţi în aceleaşi ateliere cu un Leonardo şi un Giorgione, acelaşi material de obiecte figurative. Ne vine lesne să comparăm Scene *din viaţa Sfântului Bernardino* de Perugino şi Scene *din*

viaţa Sfântului Zenobie de Botticelli din punctul de vedere al grafismu ’lui; după cum uşor putem compara, din punctul de vedere al ştii ¡zării Antichităţii, decoraţia din Collegio dă-l Cambio de ia Perugia şi lucrările create de Mantegna la Marrtova. Şi mai grăitoare ar fi o comparaţie între operele create de Perugino pe tema Adoraţiei Magilor şi a Sfântului Ieronim, pe de o parte, şi lucrările lui Bellini şi *Adoraţia Magilor* de Leonardo pe de alta; decalajul considerabil ai stilului subliniind aici, prin opoziţie cu comunitatea dementelor – arbori, stânci, vââcele, edicu’le, demente arhitectonice – partea care revine invenţiei. Pentru a fi însă semnificativă, această comparaţie ar trebui să fie însoţită de un alt studiu care să ¡scoată (în relief foarte realele valori ale artei unui Perugino, pictorul care a deschis calea lui Rafad, calea uriaşei tradiţii a Şcolilor.

Însuşi Vaisari, care îl detesta pe Perugino, reproşându-i faptul de a fi ateu, a subliniat valoarea fără pereche a talentului acestui artist care încarnează, către 1480, adică în clipa decisivă, momentul în – care stilul Renaşterii încheie procesUI – său – de instituţionalizare în structuri reprezentative pentru valorile durabile şi comune ale artei şi societăţii. Cu mult mai prejos în domeniul invenţiei, Perugino a jucat un rol hotărâtor în domeniul tehnicii. Tocmai prin el s-a înfăptuit trecerea hotărâtoare de la frescă la panoul decorativ, aceste două tipuri de lucrări găsindu-se de aici înainte la egalitate şi, în plus, uniindu-şi în ansamblu semnificaţiile şi efectele. Perugino îşi pregătea cu multă grijă fundalurile pentru figuri – folosându-se astfel de una din primele căi allé mutaţiei – acoperind pânza cu un cald grund brun; aplica apoi pe desen, desprins la el de culoare – astfel se statorniceşte unul din principiile seculare ale atelierelor – lacuri din ce în ce mai transparente; reluând astfel reţete nordice, el izbutea să confere figurilor sale o transparenţă diafană. Pe de altă parte, el pregătea pentru veşminte un fond de culoare rece, acoperit apoi cu straturi de culori foarte vii. Acoperea apoi încă o dată totul cu un nou strat şi după aceea cu unul de lac sticlos, pentru a încheia printr-un

ultim strat de lac transparent.[104] Secretul lui Perugino – şi, după el, secretul lui Rafael urmat de zece generaţii – a constat tocmai în această artă ascunsă. Contemporanii au fost fermecaţi de calda şi molatica dulceaţă a acestei picturi în care strălucirea unei materii preţioase înlocuia adâncimea semnificaţiei. Expresionismul sentimental al lui Perugino, apoi forţa teatrală şi gestică a lui Rafael erau uşor accesibile, spre deosebire de simbolismele mai mult sau mai puţin esoterice ale unui Leonardo sau ale unui Giorgione. Masa publicului – inclusiv papii şi chiar mulţimile de pelerini veniţi la Roma – s-a entuziasmat pentru această artă artizanală, cu atât mai eficace cu dat era însoţită de respectarea tuturor practicilor specifice ziseriei de imagini pioase, oricât de mare ar fi fost indiferenţa profundă a executanţilor. Iar dând Rafaël a conferit m-ai apoi şi fabulei antice veşmântul specific până atunci doar credinţei creştine, unirea celor două adevăruri, precum şi iluzia noutăţii în tradiţie, şi-au aflat organizarea figurativă pentru secole de-a rândul. Ultima generaţie a Quattrocento-ului a înfăptuit astfel tot ceea ce îi cerea situaţia într-un moment în care civilizaţia modernă nu mai refuza în bloc elementele gândirii antice, ci le integra în tradiţia creştină precumpănitoare.

Ceea ce închidea în chip ineluctabil – şi pentru multă vreme – calea unei noi mutaţii, atât în planul artei, cât şi în cel ai culturii. Va fi nevoie ide un lung răstimp pentru ca acea formă a spiritului pe care, în *Cei trei filosofi* de Giorgione, o întrupează tânărul cu compasul, tânărul ai cărui ochi se opresc, privind cerul, asupra unor fenomene naturalle şi calc dl abile pe cale intelectuală, să izbutească să dea la râodu-l ei naştere unui limbaj figurativ înzestrat cu noi dimensiuni şi menit unei noi audienţe universale

CELE TREI NIVELURI ALE INTELIGIBILULUI.

UNII CITITORI vor fi fără îndoială surprinşi de modul abrupt în care se încheie această carte; ¡să nădăjduim că

---

104 Asupra tehnicii lui Perugino, vezi analizele făcute de Cavalcaselle şi Crowe, *History of Painting in Italy, voi. II, 1864,* citat de Etlore CAMESASCA, *Perugino. Tutta la pittura,* Milano, 1959, pp. 22—23.

vor căuta raţiunile ce ne-au împins să procedăm astfel. De ce, ¡mai cu seamă, nu examinează ea sub niciun aspect felul în care, o dată constituit, sistemul funcţionează, adaptându-se, transformându-se, sub acţiunea artiştilor care îl folosesc şi îl supun, implicit – unor noi intenţii? Cum am acordat în cartea de faţă un amplu spaţiu precursorilor atunci când am studiat etapele sistemului, cititorul este, pare-se, îndreptăţit să aştepte câteva ¡lămuriri cel puţin asupra acestor probleme ale dezvoltării.

Pretexte se găsesc întotdeauna pentru a justifica o poziţie. Dar, în cazul de faţă, avem de oferit ceva mai mult decât ¡pretexte şi anume: raţiuni legate atât de problema ridicată cât şi de natura lucrurilor. Scopul nostru nu era de a scrie încă o dată, fie chiar şi într-o perspectivă diferită, istoria artei italiene în Quattrocento, ici de a şti dacă se poate aduce lumină într-o problemă teoretică – cea a mutaţiilor care modifică periodic sistemele picturale, ca de altminteri toate celelalte sisteme. Dacă am ales în mod deliberat ca exemplu un caz limitat, cel al Quattrocento-ului, am făcut-o pentru a nu risca să selecţionăm în mod arbitrar exemple comode din întregul ansamblu al istoriei picturii; am făcut-o de asemenea pentru a surprinde fenomenul la nivelul realului, în funcţie de un caz precis. Reprezentarea estetică nu constituie un caz particular de aplicare a domeniului iluziei. Ea constituie unul din modurile de acţiune potrivit cu care oamenii unei anumite societăţi stabilizează anumite aspecte ale experienţei lor şi potrivit cu care anticipează de asemenea posibilităţile lor imediate de transformare a formelor materiale şi mintale ale universului. Creaţia nu se desifăşoară în virtual, ci în posibil; nu există operă în afara determinatului. Teoria nu prefigurează istoria, ci face posibilă inter

I

pretarea ei. Ceea ce nu implică, de altminteri, câtuşi de puţin stabilitatea definitivă a soluţiilor. Dar orice soluţie depăşită ne ajută să înţelegem modalităţile generale ale acţiunii şi principiile generale oare dictează, în funcţie de una din cele mai permanente şi specifice activităţi ale

spiritului, un tip de gândire, precum şi un codaj transmisibil al acestei gândiri.

Propunându-ne deci să prezentăm un eseu teoretic în funcţie de o interpretare cât mai pertinentă a unui episod din istoria artei figurate, evoluţia demonstraţiei ne-a determinat să arătăm că una din principalele dificultăţi rezulta din făptuil că, în marea lor majoritate, elementele esenţiale a-le noului sistem erau deja prezente în sistemele anterioare, prin opoziţie cu care se definea cel nou. Noul sistem figurativ reuneşte, după cum am văzut, obiecte tradiţionale şi obiecte originale, integrându-le într-o inedită reţea de înţelegere; prin aceasta, vechile elemente rămân neschimbate sub raport exterior, (modificându-şi însă înţelesul, în timp ce noile elemente capătă o valoare actuală, fără a fi însă lipsite de posibilitatea de a semnifica, la rândul lor, cu totul alte valori, de îndată ce vor fi incluse în sistemele viitoare. Dacă ne-am şi propus să arătăm în continuare felul în care unul sau altul din noile obiecte figurative ale Qua ttrocento-ului a intrat mai târziu în combinaţii care i-au modificat înţelesul, nu am fi adăugat, astfel, niciun element suplimentar la ceea ce poate fi dedus din studierea sistemului pe cale de a se naşte. Mai multe exemple, dar nu şi mai multă claritate.

Dacă dorim să continuăm studiul modurilor de semnificare ale picturii, trebuie să abordăm un alt tip de probleme. Pentru a cunoaşte bine condiţiile de funcţionare a sistemului ea atare, trebuia să-l surprindem în faza sa de formare; pentru a examina felul în care, o dată format – şi, după cum am arătat, o dată instituţionalizat – el poate fi folosit în foarte numeroase contexte omeneşti fără să fie dintr-atât puse sub semnul întrebării raporturile fundamentale regizând atât utilizarea mijloacelor – linia, culoarea, lumina – cât şi valorificarea simbolică a semnelor constituite printr-o selecţie concertată de obiecte figurative eterogene, nu ar trebui să mai studiem regulile de formare sau de funcţionare a sistemului însuşi, ci modul în care acest sistem a fost folosit de generaţiile următoare fără vreo modificare a regulilor, nici în substanţă şi mei,

mai cu seamă, în metodă. Lăsând deoparte analiza condiţiilor prime ale semnificării, s-ar cuveni – considerând sistemul drept un instrument intelectual asimilabil limbajurilor sau diferitelor coduri care stabilizează o altă experienţă, ori o altă speculaţie abstractă, în egală măsură instituţionalizată – să examinăm felul în care ea a fost folosită. Or, nu ne-am putea mulţumi să schiţăm, în apendice, un studiu de acest gen. Încetând să ne mai fixăm atenţia asupra uneltei figurative şi întrebându-ne oare sunt modalităţile de folosire a acesteia, va trebui să recurgem la alte metode, să scriem – poate, într-o bună zi – o altă carte.

Dacă actualul scop a-l lucrării a fost atins, cititorul va fi văzut în paginile precedente cum, către începutul secolului a-l XV-IIea, marile schimbări intervenite – mai cu seamă în Italia – în modul de viaţă aii societăţilor occidentale au atras după sine, în răstimpul a numai Câteva generaţii, descoperirea unei originale legături între figurativ şi concret. Fiecare generaţie se detaşează, bineînţeles, de cele precedente şi am arătat ceva mai sus că procesul de schimbare nu constituie, în sine, o caracteristică a mutaţiei. Cel puţin, de la Giotto nu există, în secolul al XIV – dea, artist sau perioadă care să nu fi introdus elemente noi de reprezentare. La un moment dat s-a produs totuşi un fenomen de altă natură şi diametral opus – în ¡pofida tuturor celor ce s-au putut spune pe această temă – în spirit sau cel puţin sub câteva aspecte exterioare, soluţiilor tip ale Antichităţii. Dacă un Masaccio, un Masollino, un Uccello, un Piero della Francesca au fundamentat o nouă artă de a picta, ei nu au făcut-o ¡ntroducând noi elemente de asamblaj, pe care le asimilăm fără dificultate cu cuvintele vocabularului. Geniul lor creator s-a manifestat într-alt chip. Pentru a asambla vechile elemente şi pe cele noi, ei au recurs la cadre intelectuale de asociere a formelor, necunoscute până atunci. Perspectiva liniară nu a constituit, de altminteri, decât unul din aceste cadre imaginare, una din structurale care au îndreptăţit noua ordine a semnificaţiilor. Nu ea este cea care a concretizat adevărata invenţie, cheia

înnoirii picturii şi culturii din acel timp. Perspectiva liniară a jucat desigur un anumit rol; dar ea nu constituie decât unul din mijloacele la care au recurs artiştii dornici să ia parte la speculaţiile tuturor „modernilor” – sculptori, arhitecţi, dar şi poeţi, matematicieni, politicieni, la speculaţiile tuturor celor pe care îi unea pe atunci, într-un efort depăşind în transcendental toate soluţiile tehnice, dorinţa comună de a întemeia noua ordine a înţelegerii printr-o liberă confruntare a ordinii naturale cu ordinea omenească. Am văzut cum Masaecio a fost primul care a întrupat ambiguitatea spaţială a imaginii, aflată într-un spaţiu fictiv şi, în acelaşi timp, între limitele unui suport figurativ având propriile sale dimensiuni şi propriile sale legi. El a tradus astfel în semne picturale noua situaţie a omului, judecător şi parte a propriului său destin, eliberându-se în sfârşit, sub un aspect, de unitatea divinului. Am văzut de asemenea cum, introducând la scurtă vreme după aceea noi obiecte, noi elemente figurative şi combinându-le cu cele vechi, Uccello a fost pictorul care a inventat „temele” figurative. Reluând exemplul lui Gentile da fabriano, înaintaşul său> el a determinat o întreagă serie de imagini din care nu am înţeles până astăzi decât sensul literal. Or, *Bătăliile* sau *Vânătoarea* constituie un proces de transfer prin care noile valori specifice ordinii politice sunt transpuse la nivelul unei figurări reprezentative pentru ritualurile şi pentru valorile vieţii actuale. Derutaţi de faptul că acelaşi Uccello se menţine extrem de aproape de imaginea tradiţională în lucrările sale pe tema Sfântului Gheorghe sau în *Miracolul Ostiei,* istoricii ou au văzut că, acţionând ca nişte catalizatori, noile obiecte schimbau uneori în opera lui înţelesul vechilor semne combinate cu ele şi determinau, mai cu seamă, un nou context. Ei nu au scos în evidenţă cum se cuvine contactele dintre artă şi spectacolele sociale. Modificările sensibilului sunt percepute cu mai multă uşurinţă decât cele ale inteligibilului.

Unitatea materială a operelor maschează adeseori ambiguitatea sau înnoirea sensului.

Am crezut că este de datoria noastră să înglobăm în acest studiu şi opera lui Piero, Mantegna, Botticelli sau Bellini, fără să ne mărginim la analiza exclusivă a operei predecesorilor, deoarece ne-am aflat în prezenţa unei duble şi progresive instituiri. Originalitatea absolută a pictorilor Quattrocento-ului constă în a fi imaginat o pictură conferind tangibi Litate unui univers ce stă mărturie pentru sine însuşi, în care omul nu mai este o creatură aruncată de către demiurg într-un cadru imuabil şi în care toate raporturile dintre ritual şi voinţa individuală, dintre statornicia universului şi eveniment, dintre destin şi acţiune sunt puse în cumpănă. Pictura italiană de la începutul Quattrocento-ului a prefigurat doctrina celor două adevăruri, formulată de Nicolaus Cusanus abia către sfârşitul secolului, în timp ce un Uoceflo ¡sau un Angelico nu ţin de noua ordine figurativă şi socială decât prin anumite aspecte a-le lucrărilor lor, alţi artişti, veniţi în urma lor şi care au fost şi ei, în parte, continuatori ai tradiţiilor, au dat trup procesul lui iniţiat. Cu Mantegna, ordinea combinatorie a integrat fabula antică, cu Bottice Mi – a integrat figura femeii, cu Bellini – peisajul. Înainte de a fi oameni îndemânatici, inventatori de procedee sau de trucuri, pictorii au fost deci ecoul unei rupturi şi al unei abundente înnoiri a imaginarului. În răstimpul a trei generaţii de efort comun, până şi omul demiurg, omul faustian al secolului al XIX-lea, s-a profilat în filigran în acea răsturnare a raporturilor care subîntind jocul selectiv şi combinatoriu al obiectelor figurative vechi şi moderne proiectate în spaţii foarte rareori omogene şi, dimpotrivă, deschise simultan spre mai multe reconstituiri posibile ale lumii sensibile. Quattrocento-ul a puis bazele unor genuri ca portretul, peisajul, natura moartă, în care se vor concretiza, vreme de mai multe secole, până în pragul unei noi mutaţii, prag peste care abia am păşit, reprezentările şi explicaţiile variate, adeseori contradictorii, ale generaţiilor. Am insistat mai puţin asupra lor deoarece aceste probleme sunt în mai mare măsură legate de integrarea artei în societate, decât de

formarea directă a imaginii.

Într-adevăr, intitulându-ne lucrarea *Figura şi Locul* am dorit mai cu seamă să demonstrăm că, departe de a constitui un fel de dublu al unui real perceput şi dat, imaginea este un fel de „releu”, un loc materialmente constituit şi înzestrat cu propriile sale legi şi, în acelaşi timp, un loc imaginar ale cărui elemente eterogene ne trimit la cunoaşteri multiple, adeseori evocate printr-o simplă aluzie ila un singur element disparat al acestora. O compoziţie pictată este o organizare sau, mai bine spus, o configurare, în sensul propriu al termenului; ea slujeşte ca punct de reper, ca punct de sprijin, atât activităţilor interpretative ale spectatorul lui, cât şi celor ale artistului care a inventat-o. Am spune că şi unii şi ceilalţi se întâlnesc într-un loc abstract, ireal, imposibil, condiţionat de locul tangibil dar şi convenţional în acelaşi timp pe care îl constituie tabloul, fără a se confunda cu el. Iscat din neant printr-o configurare imaginară a figurilor, acest loc determină orientări ale gândirii şi nu recunoaşterea unor ansambluri statornicite în alt chip şi accesibile nouă atât prin percepţia directă, cât şi prin amintire.

Decupajele selective ale câmpului figurativ constituie, pe de altă parte, „figuri”. Şi aici termenul trebuie să fie luat în extensia sa. Această noţiune de figură nu presupune, într-adevăr, că orice configuraţie pictată ne-ar trimite în mod necesar la o imagine a omului; ea ne trimite la reprezentarea iluzionistă a unui ansamblu de obiecte reperabi-le ca atare în ¡lumea exterioară. Ea implică exclusiv ideea că, în fiecare din părţile sale, decupajul câmpului figurativ fix al operei sugerează obiecte asimilabile cu anumite produse ale experienţei sensibile.

Noţiunile abstracte de figură şi de loc sunt curente în matematică. Se cuvine ca ele să fie introduse în critica de artă. Într-adevăr, ele furnizează exegezei un teren solid. Ele subliniază ambiguitatea figurilor ireale dar concrete şi a locurilor pur convenţionale oare sunt materializate într-un câmp limitat la dimensiunile unei suprafeţe metodic

distribuite şi, în acelaşi timp, sustrase acestei materializări.

Şi tocmai pentru că a surprins acest caracter echivoc, artificial dar verosimili, al locului şi al figurii, Masaccio ne apare drept precursorul unei civilizaţii care şi-a pus pentru prima dată problema locului pe care omul îl ocupă în univers. După el şi după Uocel lo, un Piero nu a făcut – fie că este vorba de dipticul Sforza, fie de frescele de la Arezzo – nimic altceva decât să realizeze variaţiuni pe această temă: inserţiunea gândirii în limitele unui cadru care se referă în mod necesar şi la real şi la imaginar. Iar Bellini, inventatorul peisajului modern, a dus până la capăt ceea ce Masaccio nu făcuse decât să schiţeze în capela Brancaoci atribuind, pentru început, lumii sensibile doar valoarea unei abstracţii mai sărace decât orice altă reprezentare.

Scoţând în evidenţă noţiunile de figură şi de loc, nu explicăm numai anumite mecanisme de înţelegere a picturii: aducem o îndreptăţire tezei, atlât de adeseori dezvoltată aici şi în alte eseuri, potrivit căreia ar exista o gândire plastică. Procedând astfel, desprindem într-adevăr interpretarea operei de artă de comentariul! ei anecdotic sau reallist, şi unul şi celălalt în egală măsură fragmentare. Căci aptitudinea pe care o au oamenii de a proiecta conexiunea raţională dintre conceptele lor într-un cadru de reper Imaterial este într-adevăr foarte generală. Am insistat, bunăoară, în această carte asupra paralelismelor pe care le putem găsi între rolul instituţional jucat de grădini în civilizaţia romană şi cell al picturii în noua societate renascentistă; am fi putut tot atât de bine alege şi alte exemple. Orice schimbare în reprezentările lor intelectuale îi împinge pe oameni să schimbe mediul material care îi înconjoară. Orice societate trăieşte într-un cadru factice, elaborat sistematic şi reprezentativ pentru valorile esenţiale de care această societate se leagă şi pe care îşi întemeiază durata. Orice nouă gândire se încarnează în noi obiecte şi creează propriile ei locuri imaginare, atât figurative dat şi reale.

Am putea lua exemplul, nu de mult studiat, al cetăţii greceşti. În JeoA.if-ul lui Clistene, la Atena, o organizaţie civică înlocuind cadrul triburilor printr-un nou concept de unitate a căpătat trup într-o nouă constituţie şi în redistribuirea paralelă a pământului Aticii. Conceptul abstract al cetăţii egale s-a întrupat în repartizarea pământurilor; o nouă gândire politică s-a impus tuturor printr-o schimbare a planului impus domeniului comun. Noul spaţiu civic s-a stabilizat atât în legi, cât şi în decupajul pământiului. Egalitatea a dominat pretutindeni. De când lumea, măsura a fost pentru greci simbolul său, mai bine spus, semntil bunei politici şi, de asemeni, semnul bunei arhitecturi. Utopia a progresat odată cu ştiinţa echivalenţelor, simetriilor şi egalităţilor.[105] Noile obiecte ale unei civilizaţii ne vor îngădui astfel întotdeauna să regăsim principiile potrivit cărora imaginile s-au organizat conformându-se unor conexiuni intelectuale identice cu cele care, la un moment dat, au dictat acţiunea. Imaginile pot fi confruntate cu conceptele şi actele; dar ele nu pot fi suprapuse nici peste primele, nici peste ultimele; imaginile nu le pot nici substitui, după cum nu sunt nici identice cu ele. Ele sunt complementare în raport cu celelalte opere alie omului. Ele ne aduc informaţii asupra anumitor aspecte şi asupra anumitor dimensiuni ale civilizaţiilor, aspecte şi dimensiuni care, fără ele, ne-ar scăpa. Imaginile constituie unul din sistemele – mintale şi, în acelaşi timp, generatoare de opere – în care putem distinge urmele gândirâi în act.

Prin opera de artă nu descoperim niciodată un decupaj stabil al universului, nu ne aflăm la acelaşi nivel cu Natura, ci cu Spiritul omului. Nu reconstituim niciodată aspecte concrete ale universului, ci faze din istoria omenească.

Când o problematică a imaginarului suscită comportamente care dau naştere unor opere supuse în acelaşi timp impulsurilor gândirii şi legilor acelei materii

---

105 Gf. : J.^P. V6RNANT, *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, 1962 $i P. LÉVÊQUE et P. VIDAL-NAQUET, *Clisthène l'Athénien,* Paris, 1964.

particulare ce Ie Slujeşte drept suport, se înţelege de la sine că aceste opere ţin de regulile particulare ale unei tehnici şi, în acelaşi timp, de raporturile de asociaţie sau de opoziţie care leagă între ele toate reprezentările imaginare. Descifrarea oricărei opere figurative se desfăşoară deci, în chip necesar, în două planuri. De altminteri, am notat mai înainte că orice analiză mai pertinentă a unei compoziţii ne face să recunoaştem existenţa a două sisteme, în permanentă relaţie dialectică, în care reperajul câmpului figurativ material se înscrie cu valoare de aluzie în raport cu decupajul câmpului gândirii picturale. Fie că este vorba de figură, fie că este vorba de loc, termenii pe care îi folosim nu corespund niciodată unei posibilităţi unice de pură şi simplă referinţă la date materiale sau intelectuale exterioare nu numai spiritului omenesc în general, ci şi condiţiilor de moment în care un individ, format de un mediu determinat şi lucrând pentru acesta, îşi exercită puterea creatoare. Aşa cum un cuvânt nu desemnează niciodată un lucru, ci un ansamblu de elemente grupate în mod imuabil, tot aşa o imagine nu corespunde niciodată unui decupaj al realului, univoc şi dat o dată pentru totdeauna. Orice modalitate de expresie corespunde unei intenţii; imaginile ca şi cuvintele nu ne trimit la ansambluri inerte de elemente disociabile, ci la o judecată de valoare. Figura nu constituie numai dublul unui individ sau al unui spectacol oarecare; ea ne sugerează raporturi virtuale şi posibile între elemente extrase paralel din memorie şi din percepţia Imediată, comune toate, în parte sau global, spectatorilor şi autorului selecţiei. Orice figură comportă o finalitate. Prin figură, arta asociază elemente care nu au putut fi în niciun caz accesibile simţurilor în ordinea în care sunt înfăţişate, ci în raporturi care violează atât timpul, cât şi spaţiul. Raportată nu la obiecte, ci la elementele disociate de recunoaştere pe care ochiul le foloseşte pentru a explora memoria, figura constituie un fel de fir călăuzitor al imaginarului. Într-un fel, o putem considera din acest punct de vedere ca reprezentând o a doua articulaţie a

sistemului figurativ. Nu putem însă împinge prea departe comparaţia cu dubla articulaţie a limbajului din cauza caracterului eterogen şi, mai cu seamă, multiplu al procedeelor utilizate pentru elaborarea semnului. În timp ce cuvinte! foloseşte exclusiv suportul sunetelor, pictura mânuieşte într-o prezentare simultană semne, culori, suprafeţe, lumină, în condiţiile unor rupturi şi unor contaminări pe care limbajul le respinge. Ordinea figurativă îşi are astfel propria ei specificitate. Specificitate oare se manifestă în faptul că toate figurile oare se referă în acelaşi timp la actual, la cunoscut, la ireal şi la posibil sugerează spectatorului existenţa unui loc care nu evocă în mod necesar o configuraţie realizată, nici măcar una realizabilă, ci o simplă relaţie între semne fragmentare, ceea ce face ca într-o imagine să fie întotdeauna prezente mai multe locuri şi mai multe timpuri.

Capcana cuvintelor pe care buzele noastre le rostesc unul după altul constă în aceea că ne sileşte să ne imaginăm prin opoziţie unitatea şi simultaneitatea gândirii; capcana imaginilor care ni se înfăţişează fixe în decursul timpurilor constă în aceea că ne solicită să ne rememorăm percepţii, cunoştinţe şi utopii care nu se acordă decât parţial între ele. Iată de ce mecanismele limbii şi cele ale figurării sunt ireductibile între ele.

Configuraţiile, stabile în sine dar referindu-se la izvoare disparate de informaţie, sunt cele care semnifică în pictură. La fel cum procedăm atunci când interpretăm o limbă sau un cod ştiinţific, privind opera de artă plecăm de la elemente care nu sunt consubstanţiale cu semnificaţiile lor; urmăm o linie de gândire selectivă, care implică o confruntare activă între experienţa noastră generală şi sistemul figurativ propus. Fireşte, coincidenţa nu este niciodată nici totală, nici desăvârşită. Iată de ce este imprudent să se compare, aşa cum se face, figurile şi locurile cu structuri ondonând elementele şi determinând evenimentul. Figurile şi locurile au, bineînţeles, un nivel de complexitate superior celui al multiplelor elemente de recunoaştere care ne trimit fie la experienţa vizuală, fie la

experienţele figurative anterioare în temeiul cărora se dezvoltă facultatea noastră de a vedea şi de a interpreta pictura. Totodată, aceste ansambluri, aceste sisteme parţiale, care ne sugerează mai curând moduri de abordare a realului decât lucruri, nu ne revelează legi imuabile ale ordinii naturale şi nici ale ordinii spiritului. Una din marile iluzii ale zilelor noastre este de a crede că structurile create de diferitele activităţi civilizatoare ale omului sunt conforme ou legile universului. Să ne ferim de un nominalism ăl secolului al XX-lea! Pătrundem fără îndoială pe numeroase căi până la unele resorturi ale universului, dar o facem exclusiv în perspectiva dorinţelor noastre de oameni. Să ne ferim a crede că, acţionând asupra naturii, i-am dezvăluit secretul. Ne sporim posibilităţile de a dispune de ea, fără ca aceasta să implice pentru noi o epuizare a creierului nostru. Matern atici a nul care descoperă calculul infinitezimal sau teoria mulţimilor nu rezolvă enigma universului; el deschide calea unor uriaşe posibilităţi de acţiune în limitele stricte ale unei problematici date şi care este, prin definiţie, o – ipoteză la scara spiritului său. E foarte romanţios să credem că vom izbuti vreodată, cine ştie pe ce cale, să avem intuiţia a ceea ce transcende natura noastră. Toate teoriile fiinţei nu sunt decât izbucniri de romantism. Şi, mai cu seamă, o renunţare la folosirea voluntară a raţiunii. Departe de mine gânduil de a nega faptul că, în prezenţa unei opere de artă, o adevărată intuiţie ne revelează într-o clipă calitatea acesteia, fără a ne preciza, în schimb, nimic din înţelesul ei până a nu fi cugetat asupră-i. Figurile şi locurile alcătuiesc sisteme. Prin confruntare şi analiză, le reconstituim originile, funcţiile de referinţă la cunoştinţe şi la percepţii întrepătrunse între ele. Ne aflăm astfel în faţa unor configuraţii culturale şi nicidecum naturale, care posedă pur şi simplu şi ele, asemeni celor din urmă, o mai mare generalitate decât simplele semne folosite pentru a le fixa şi pentru a asigura apoi mecanismele de referinţă oare alimentează atenţia. Această generalitate nu ne face să sondăm însă universul de la egal la egal.

Figura ca şi locul se situează, cu alte cuvinte, la nivelul unui grad secund de generalizare figurativă, deasupra elementelor detaşate care ne orientează simţurile; ele fac posibilă nu numai integrarea imaginii în real, ci şi decriptarea semnificaţiilor. Le putem privi drept nişte structuri aflate la un nivel intermediar între cel al ordonării în imediat a percepţiilor şi cel la care se situează coordonarea de ansamblu dintre gândire şi acţiune. Pe scurt, descifrarea picturii ne face să distingem trei niveluri deosebite de înţelegere: nivelul identificării semnelor elementare – care ne trimit la fragmente dezmembrate ale experienţei noastre; nivelul intelecţiei principiilor ordonând configuraţiile materiale şi mintale care dau un înţeles operelor considerate; în sfârşit, nivelul prin intermediul căruia activitatea figurativă ca atare se înscrie printre facultăţile spiritului. Deasupra elementelor şi configuraţi iilor – termen preferabil celui de structură – se află deci regulile de asociere care dictează distribuirea elementelor în configuraţii şi care înserează, pe lângă aceasta, activitatea figurativă la nivelul celorlliaite activităţi fundamentale ale spiritului. Tocmai la acest nivel – dar numai la acesta – devin legitime confruntările între artă şi gândire, fie ea verbală, fie ştiinţifică. O foarte mare confuzie rezultă din ignorarea celor trei niveluri la care se desfăşoară activitatea estetică.

Deasupra elementelor şi structurilor particulare ale imaginii, există genuri, ordini genetice de sinteză. Tot aşa cum există, bunăoară, o ierarhie şi cadre de organizare intermediare între molecule şi atomii ordonaţi – care le alcătuiesc. Atomii nu se asociază printr-o simplă juxtapunere sau printr-un simplu asamblaj, ci într-o înlănţuire riguroasă, care defineşte şi stabilizează de fiecare dată o configuraţie spaţială. Fiecare proteină, bunăoară, posedă o constanţă structurală garantată, reperabilă datorită prezenţei unei molecule particulare care joacă rolul de catalizator, menţinând stabilitatea speciei în varietatea fără număr a exemplarelor ce o alcătuiesc. Tot astfel, un sistem de semnificare este

înzestrat cu posibilităţi practic infinite de aplicare, în măsura în care păstrează anumite principii de coordonare pentru a lega între ele elementele şi pentru a stabili un mod de relaţie uniformă între real şi imaginarul generator de ansambluri semnificative. Aminoacizii care alcătuiesc nu-dl-eul proteinelor sunt toţi constituiţi din patru baze azotate care interferează între ele potrivit cu douăzeci de tipuri de combinaţii, de unde rezultă 512 miliarde de structuri particulare posibile, dintre care se materializează un anumit număr de tipuri de alternanţă – care definesc un mic număr de specii. Într-un mod desigur nu identic, dar analog, înţelegem că reunirea unui anumit număr de obiecte figurative – tradiţionale sau noi, combinate între ele – nu dă maştere unui nou sistem decât în momentul în care aceste elemente discrete de semnificare se înserează într-o reţea de redaţii diferită de toate cele care fuseseră folosite anterior. Această reţea, această ordine care dictează asamblajele, diverse dar interconectate la nivelul metodelor fără a se identifica însă cu ele, constituie adevăratul principiu de transformare datorită căruia vechile obiecte rămân utilizabile în semnificaţii înnoite şi se combină cu noile obiecte în inedite dispozitive de repartiţie a elementelor în structuri. Majoritatea dificultăţilor de netrecut de care se ciocnesc astăzi teoreticienii structurii provin din faptul că ei nu ţin seama de distincţia necesară între ordini (genuri) şi structuri. Raportul dintre ordini şi structuri este echivalent cu raportul dintre acestea din urmă şi elementele izolate de reprezentare, în mai mică 9 au mai mare măsură generatoare de iluzie. În domeniul figurativului, mai putem asimila ordinile cu ceea ce sunt funcţiile sau mulţimile în matematică. Nu putem analiza un sistem de comunicare, oricare ar fi el, fără a stabili – după cum am văzut mai înainte – existenţa unui triplu nivel de înţelegere: semnele care materializează selecţia intenţională a elementelor simple de reconstituire a vizibilului; structurile care determină dispoziţia acestor elemente în interiorul câmpului figurativ şi în spiritul provocat de imaginea

vizuală din care rezultă semnificaţiile; în sfârşit, lanţurile de idei, cu alte cuvinte – ordinile, raţiunea care determină principiile generale potrivit cărora se leagă şi se combină semnele selective şi structurile asociative în care se statorniceşte experienţa.

Această distincţie corespunde de asemenea unui decalaj între sistem şi opere şi ea ne va face să analizăm aria de cuprindere a unui ultim termen, cel de formă, izvor al multor confuzii şi ambiguităţi. Se înţelege de la sine că principiile pe care le-am desprins mai sus condiţionează aplicările, fără a da însă naştere în mod necesar operelor. Niciun determinism biologic sau raţional ou fixează apariţia ordin îi or şi a modurilor combinatorii ale structurilor slujind drept suport pentru fixarea experienţelor şi intuiţiilor vizuale. Legile generale ale gândirii determină limitele în interiorul cărora activităţile artistice se materializează adaptându-se întotdeauna. Dar ele determină mijloacele de expresie şi nu substanţa gândirii selective. În interiorul unui sistem figurativ şi dat fiind marele număr ai factorilor care intră în joc – mult mai numeroşi decât în cazul proteinelor – numărul soluţiilor posibile este infinit. Nu trebuie să confundăm virtualul cu posibilul, cum adesea se face. Dacă, în forma lor şi pentru a deveni comunicabile, semnele figurative sunt subordonate anumitor reguâi ale gândirii, valabile la un moment dat şi într-un mediu uman limitat, ceea ce ele exprimă nu se poate niciodată deduce exclusiv din forma lor. Gândirea este cea care, practic neîngrădită dacă ţinem seamă de imensitatea numărului posibilelor, alege, selecţionează; ea nu izvorăşte din nicio ordine formală prestabilită. Nicio ordine formală nu este înzestrată cu un grad destul de ridicat de necesitate la nivelul expresiei pentru a căpăta o valoare de constrângere. Principalul ţel al acestei cărţi a fost de a arăta că, asemeni tuturor artelor, care îşi au fiecare propriile lor procedee, pictura constituie un sistem de semnificare oare nu poate fi redus la niciun alt sistem, deşi este, cu toate acestea, supus aceloraşi legi de inserţiune în realitate şi în gândire ca şi

toate celelalte coduri constituite într-un mod permanent, deoarece ele materializează o funcţie, adică un comportament, un mod de a fi al omului.

Deosebirea făcută în mai multe rânduri între Formă şi forme îşi capătă deplinul înţeles atunci când stabilim o distincţie, atât în domeniul formei, cât şi în cel al locului sau al figurii, între diferitele niveluri care corespund unor grade diferite de generalitate şi unor principii de referinţă. Aşa cum Locui nu se confundă cu locul sau Figura cu figurile – şi fără a pierde din această pricină din vedere relaţia fundamentală care leagă atât Locul de locuri, cât şi Figura cu figurile – tot aşa nici formele nu păstrează în orice moment caracteristicile fundamentale ale Formei. Ele sunt mai precise, mai bogate dar şi, în acelaşi timp, mai limitate. Şi, mai cu seamă, ele nu desemnează unul şi acelaşi moment din desfăşurarea facultăţilor noastre în raport cu o percepţie orientată. Forma nu există decât în spirit, ea caracterizează un mod de abordare a realităţii multiple; ea nu este niciodată fixată, ci, dacă am putea spune astfel, este în mişcare; ea este impuls, orientare a atenţiei, funcţie; formele desemnează, produsele unuia din aceste tipuri de activitate. Existenţa Formei a fost mai bine definită în cadrul gândirii matematice decât în cel al gândirâi plastice, aparent deoarece abundenţa formelor în acest din urmă domeniu a dezorientat întrucâtva atenţia prin identificarea facilă a unui termen care, în generalitatea sa, a sfârşit prin a fi într-un fel folosit pentru a nu se recunoaşte artei caracterul de autonomie specific marilor categorii de activitate ale spiritului omenesc, creator al unoir diferite şi multiple obiecte de civilizaţie. Dar artei nu i se cuvine un loc de cinste în evantaiul activităţilor mintale numai în virtutea pretenţiei noastre de a presimţi prin ea câte ceva din misterele vieţii. Nu freamătul confuz al fiinţei este cel care ne-a făcut oameni, ci puterile astăzi atât de suspectate – şi pe bună dreptate – ale unei raţiuni care se exprimă, într-o măsură de loc neglijabilă, la nivelul Formei artistice şi aceasta – în toate epocile istoriei şi în orice societate. Şi nu vom înţelege

niciodată învăţămintele picturii sau ale arhitecturii, învăţămintele tuturor artelor dacă vom considera arta drept o floare, o poleială superficială adăugată uneori unor opere valabile pentru cu totul alte raţiuni. Prezentă sau trecută, arta ne introduce într-unu! din comportamentele raţiunii; ea nu vădeşte, din fericire, niciun progres, dar înnoieşte fără sfârşit capacităţile noastre de recunoaştere şi de fixare a valorilor vieţii sociale. Arta nu este nici descriere, nici imitaţie, nici transfer, nici substitut ăl oricărui alt lucru cu putinţă. Pulberea nenumăratelor forme cărora ea le dă naştere este înzestrată cu grade infinit de variate de originalitate. Dar arta însăşi nu se înnoieşte decât arareori în principiul ei. Luată izolat, arta este de neînţeles; fără ea, cunoştinţele noastre asupra istoriei şi asupra legilor spiritului, adică ale raţiunii, rămân incomplete. Ea ne aduce uneori, printr-un fél de revelaţie intuitivă, certitudinea capacităţilor gândirii în act. Nu vibrăm însă atunci la contactul unei esenţe fără trup care, în fond, ne lasă indiferenţi; suntem fascinaţi de contactul cu un mod de a ne percepe şi de a ne fixa reprezentările care se numără printre cele care contribuie cei! mai mulât la declanşarea cugetării şi acţiunii noastre. Seria nedefinită – sau infinită – a formelor nu scoate în evidenţă decât sedimentul! necesar al efortului creator. Am face o greşeală prea des întâfinită dacă am întemeia pe enumerarea seriilor abordarea unei activităţi ce nu ni se revelează decât în operele în care o Formă se iveşte din rândul formelor, într-un nou echilibru al figurilor şi al locurilor.

CUPRINS

CUVÂNT INTRODUCTIV V
PREFAŢĂ: UN SISTEM DE SEMNIFICARE... 5
Capitolul I:
A VEDEA... A DESCIFRA
LIMBAJ SAU SEMNIFICARE? MUTAŢIA GÂNDIRII FIGURATIVE ÎN QUATTROCENTO... 23
Subiectul şi sensul. De la descriere la descifrare: memoria, imaginea-celeu, parcursul imaginar 30
Ordinea combinatorie 36
Dialectica realului, percepului şi imaginarului 38
SPECIFICITATEA ŞI COMPLEXITATEA FAPTULUI PLASTIC 41
Sfânta Treime de Masaccio: elementele şi întregul 41
Adormirea Maicii Domnului de Masolino: ansamblurile coerente 43
Dipticul de la Urbino: insenţiunea imaginii în realitate 48
Locul figurativ şi multiplicitatea timpuriilor. 4 y
GÂNDIREA FIGURATIVA 51
Autonomia imaginii şi primatul cuvântului... 54
Obiecte şi simboluri în imaginar 59
Capitolul îi
ELEMENTELE FIGURATIVE ŞI REALITATEA
ILUZIONISM ŞI REPREZENTARE COMBINATORIE. 62
OBIECTE MATERIALE ŞI OBIECTE FIGURATIVE... 64
Construcţii şi care alegorice medievale.
Nuvola şi imaginea ei: nivelurile de realitate.
— *Adoraţia Magilor* de Mantegna: pluralitatea sistemelor. – „Edificiile" de sărbătoarea Sfinţirtui Ioan: de la mimă la imagine... 65
Spectacole şi vizualizare 74
Realitate, opere, memorii: obiectele de civilizaţie 75
OBIECTE TRADIŢIONALE ŞI NOI OBIECTE ALE

QUATTROCENTO-ului 78
Parai itungh ia şi tradiţia dramatică a Evului Mediu: ordine figurativă şi ordine socială… 78
Ciclurile Quatrirocerrto-ului.
— Ucceilo: integrarea trecutului.
— Ucceilo: noile obiecte imaginare 90
De la calea anagogică medievală la iluzie. ”¡01
IMAGINE ŞI LIMBAI: DE LA ELEMENTE LA SISTEME 102
Capitolul III:
MEDIUL VIZUAL
INTEGRAREA ELEMENTELOR FIGURATIVE:
*Adoraţi*a *Magilor* de Gentile da Fabriano… 109
NARATIVUL ŞI INTEGRAREA EPISOADELOR DE CIVILIZAŢIE ITT
Noile obiecte: calul, cortegiul, oraşul, marea.
Prinţul 114
Obiectele inutile şi cristalizarea conştiinţei sociale; evaluarea actelor 116
Diversitatea schemelor de reprezentare şi unitatea facturii 119
Realismul lui Gentile şi organizarea câmpului figurativ 120
ACTIVITĂŢILE FIGURATIVE ŞI SPIRITUL COMUNICABIL 127
Codaj sau empirism al experienţei figurative;
artizanat şi creare a realităţii 128
Subiectul şi sensul: Ierarhia vizualului: ordinea plastică şi ordinea socială la Florenţa în 1425 133
Mijloacele ordinii figurative şi sistemele de echivalenţă: desen şi judecăţi de valoare;
dimensiunea culorii 136
Două comportamente corrtbinatorii: formă şi culoare. Ansamblurile inteligibile 137
O METODĂ DE LECTURĂ. SELECŢIE ŞI CONVENŢIE:
LOCUL ŞI TIMPUL 145
Spaţiu şi loc figurativ.

— *Ospăţul ducelui de Berry*. Întrepătrundere şi obiectivitate.

— *Adoraţia Magilor de* Piero della Francesca.

Un element de ambiguitate, lumina; schimbările de dimensiuni. Percepţie şi memorie, i *Moartea Sfântului Ioan Botezătorul* de Masolâno. Selectivitatea semnelor. Episodul şi locul. Câmpul figurativ şi locurile ¡imaginare… 146

Timpul; simultaneitate şi succesiune. Participarea vizuală.

— Discontinuitatea locurilor imaginare; tablourile pe tema Sfântului Ieronim de Piero.

— Arborele şi coloana: fixitatea formelor şi vâri abilitatea înţelesurilor.

— Ordinea combinatorie a locurilor şi a timpurilor: ciclul de la Arezzo. Locuri şi spaţiu.

Capitolul IV – CĂILE MUTAŢIEI

MODELE ŞI IPOTEZE: GIVIIUZAŢIA MEDIEVALĂ Şi NOUA CULTURĂ 181

ORDINEA FIGURATIVĂ A EVULUI MEDIU: DATUL INTELECTUAL AL IMAGINII 188

zentare 197

ARTA NOUĂ LA SFÂRŞITUL EVULUI MEDIU… 206

Cele două stiluri ale secol uliu i ăl XIV – le-a, dezvoltări tehnice şi schimbări de semnificare.

— Noutăţile inteligibile: Simone Martini. De la anecdotă la semn.

— Permanenţe şi stratificări: cauzalitatea 206

Inovaţie şi serie.

— Giottismud şi atelierele sieneze: revoluţia mintală a secolului al

XIV-lea.

— Generaţia de la 1350: Orcagna. Retablul Smozzi şi calea dominicană a izbăvirii, un stil combinatoriu.

— Capela Spaniolilor de la Santa Maria Novella: Andrea da Firenze. Un program în acţiune; problema spaţiului. 214

Semnificare şi reprezentare. 220

CONSTRUIREA UNUI NOU UNIVERS 233

Alfoerti şi pluralitatea sistemelor… 234
Masaocio şi Masoltno: forma-culoare şi geometrizarea suportului. Semnificare şi prezenţă umană… 238
Problematica omului: portretul 242
Cunoaştere şi observaţie 243
EXPLORAREA LUMII SENSIBILE 243
De la invenţie la doctrină: noua experienţă figurativă şi interpretarea vechilor semne. 244
Contribuţia ţărilor din Nord: Maestrul din Flemaille: o nouă ordine a spiritualului.
— Jan van Eyck. Schimbarea punctelor de referinţă ale sensibilului: spiritualul şi tangibilul… 248
Respingerea doctrinei lui Suger: *Fatum* et *fortuna*… 259
Capitolul V:
DE LA INVENŢIE LA NOILE STRUCTURI
CONSTITUIREA SISTEMULUI 261
PRIMA GENERAŢIE A QUATTROGENTO-ului: EXPERIENŢĂ Şi (DOCTRINĂ 264
Sfântul Gheorghe de Uccello şi *Biciuirea lui Iisus* de Piero delii a Brâncesca. Noi cadraje, noi semnificaţii, noi asociaţii de idei… 266
Tradiţionalişti şi moderni: Angelico şi Oastagno 270
NOUA ORDINE VIZUALĂ 271
Progresele tehnicii: Mantegna.
— *Adoraţia Magilor: o nuvola.*
— *Triumful lui Cezar*: carul.
Noul adevăr al unui semn vechi.
— *Iisus mort* şi *Sfânta Fecioară a Victoriei.* Folosirea expresivă a racursiului şi extensie a sistemelor de referinţă.
— *Camera degli Sposi*: integrarea episodică a Fabulei
Eliberarea figurii omeneşti: Botticelli.
— Diferitele maniere ale lui Botticelli.
— *Primăvara* şi *Naşterea Venerei.* Erudiţie şi viaţă nouă.
Triumful Femeii 279

Mantegna şi Botticelli.
— Abordare şi revelaţie; o nouă ordine de vizualizare.
— Ordine şi configuraţie: pictură şi muzică. Un adevăr dezvăluit 289
Izvoarele moderne ale noii arte: Natura.
Giovanni Beiiini. – imagini pioase; sensibilitatea modernă.
— Lucrări cu Iisus şi ou Sfânta Fecioară: comunicabilitate a umanismului creştin: formă, culoare, lumină 291
Veneţia, oglindă a naturii noi şi a culturii noi.
— Un nou ciclu figurativ: peisajul. Obiecte naturale vechi şi noi. Amenajarea universului uman: grădina anticilor şi peisajul lui Bellini.
— *Alegoria sacră* şi noua politică a Veneţiei 297
Noile ţeluri şi noile locuri imaginare… 300
ULTIMA GENERAŢIE A QUATTROCBNTO-ului… 320
Leonardo da Vinci. *Adoraţia Magilor.*
— Culoare, ecleraj, lumină: o nouă tradiţie figurativă. – Pictura în noul univers al culturii 321
O NOUĂ ORDINE STABILĂ: EXPLORAREA NATURII 326
Giorgione.
— *Furtuna*: un nou comportament al spiritului.
— *Cei trei filosofi*: posibilitatea unei noi depăşiri 333
Academismul roman: stil şi dezvoltare… 344
Capitolul VI:
CELE TREI NIVELURI ALE INTELIGIBILULUI
Imagine şi societate. Ordinea naturală şi ordinea omenească… 352
Figura şi locul. Deoupaj îşi configuraţie… 353
Limbaj un şi figurare. Structurile raţiunii. Cele trei niveluri ale înţelegerii selective: semne, structuri, ordini 357
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918”.
Coli tipo: 24, 25; comanda nr. 519

UN OBIECT TRADIŢIONAL

Vizita sfintelor femei 11 «imonmânt. Râliiet pe fildeş din secolele XIV – XV. Münchein. Nationalimuseum.

Melchior Broederlam Bunavestire şi Vizitarea. Către

1394 – 1399.
Muzeul din Dijon. *Foto Ciraudon.*